تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

بسم الله الرحمن الرحیم

تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

سنگِ میل پبلی کیشنز ۰ لاہور

۱۹۸۹ء

نیاز احمد نے
آر-آر پرنٹرز لاہور سے چھپوا کر
سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور
سے شائع کی۔

تعداد : ایک ہزار

قیمت : ۳۰/۰۰ روپے

ترتیب

ادب

۱	ادب اور تخلیقی لاشعور	۱۱
۲	ادب نرگسیت کے آئینہ میں	۲۷
۳	ادب اور فحاشی	۴۶
۴	ادب اور ابلاغ	۵۹
۵	ادب اور فنونِ لطیفہ	۷۶

تخلیق

۶	تخلیق : تخلیق کار اور جنون	۱۰۵
۷	تخلیق : تخلیقی عمل اور وجدان	۱۳۰
۸	علامت کا جنم	۱۵۳
۹	دھرتی ، برگد ، آنچل	۱۷۲

صنف

۱۰	غزل ۔ تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ	۲۰۹
۱۱	غزل اور رومانی طرزِ احساس	۲۲۷

۱۲ شاعری میں زنانہ پن کی مثال : ریختی ۲۳۰
۱۳ مرثیہ اور کیتھارسس ۲۶۳
۱۴ افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ ۲۸۴

افسانہ

۱۵ زیوس سے امیر حمزہ تک ۳۰۱
۱۶ باغ و بہار کے درویش عاشق ۳۳۷
۱۷ اردو کا پہلا جنسی افسانہ ۳۵۴
۱۸ اردو افسانہ میں عورت ۳۶۹
۱۹ افسانہ : حقیقت سے علامت تک ۴۰۶

تنقید

۲۰ سماجی محرکات کی تلاش : عمرانی تنقید ۴۲۵
۲۱ الہامی سرچشموں کی تلاش : رومانی تنقید ۴۳۲
۲۲ تاثرات کی تخلیقِ نو : تاثراتی تنقید ۴۴۶
۲۳ حسن اور حسن کاری کا مطالعہ: جمالیاتی تنقید ۴۵۶
۲۴ تخلیقات اور جدلیاتی معیار : مارکسی تنقید ۴۷۳
۲۵ لاشعوری محرکات کی طلسم کاری : نفسیاتی تنقید ۴۸۲
۲۶ تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ : ساختیاتی تنقید ۵۱۰

شخصیّت

۲۷ مرزا رسوا کا نظریۂ ناول نگاری ۵۲۷

۲۸ معتدل گرمیٔ گفتار کا شاعر : فیض ۵۲۵

۲۹ شعر میرا ایران گیا ۵۵۸

۳۰ جسم یار کی خوبی اور گناہ گار صالح ۵۸۷

اقبالؔ

۳۱ اقبالؔ کا نفسیاتی مطالعہ ۶۰۵

۳۲ اقبالؔ کا تنقیدی شعور ۶۵۹

۳۳ اقبالؔ کا لسانی شعور ۶۹۷

۳۴ تو شب آفریدی، چراغ آفریدم ۷۰۸

۳۵ حالیؔ اور اقبالؔ کے مقاماتِ آہ و فغاں ۷۳۷

۳۶ غزل میں نئی جہت ۔ اقبالؔ ۷۵۸

۳۷ اقبالؔ کی نثر کا مزاج ۷۹۲

۳۸ علم الاقتصاد (تجزیاتی مطالعہ) ۸۱۰

۳۹ نقدِ اقبالؔ کا تجزیاتی مطالعہ ۸۲۸

۴۰ اقبالؔ اور ہمارے فکری رویے ۸۴۴

۴۱ اقبالؔ : ممدوحِ عالم ۸۶۱

۴۲ عظمتِ اقبالؔ کا معترف ۔ ہربرٹ ریڈ ۸۸۴

غالبؔ

۴۳ شعور اور لاشعور کا شاعر : غالبؔ ۸۹۷

۴۴ غالبؔ : خطوط کے آئینہ میں ۹۱۱

۴۵	غالبؔ کی نرگسیت	۹۳۰
۴۶	مردِ عاشق کی مثال : غالبؔ	۹۴۶
۴۷	غالبؔ کی شاعری میں جنس	۹۵۶
۴۸	غالبؔ : آتشِ زیرِپا	۹۶۸

ادب

ادب اور تخلیقی لاشعور

تخلیق ادب میں کاغذ اور قلم کا ملاپ تو اہم ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ ادیب کے ہاتھوں کی جنبش اور حروف کے دائرے اور قوسیں بنانے اور کششیں کھینچنے میں مخصوص حرکات بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتیں، اس لیے کہ یہ محض میکانکی یا خودکار نہیں ہوتیں بلکہ یہاں بھی لاشعوری اثرات کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ گو میں تحریر شناس ——— ("GRAPHOLOGIST".) تو نہیں لیکن اس امر پر زور دیے بغیر نہ رہوں گا کہ نظامِ عصبی اور ذہن کی ہم آہنگی سے نظامِ فکر تشکیل پاتا ہے۔ اور یوں تخلیق کار کی پوری شخصیت، نوکِ قلم سے روشنائی کی صورت میں صفحہ پر منتقل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے ادب اور نفسیات کا مسئلہ دراصل ادب اور ذہن کا مسئلہ بن جاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید نے اعصاب اور ذہن کے حوالہ سے جن ادبی مسائل کو چھیڑا، ان کے لیے

اصطلاحات یقیناً نئی ہیں لیکن وہ مسائل ذہن اتنے ہی قدیم ہیں، اسی طرح ادب اور نفسیات کے حوالہ سے معرض وجود میں آنے والے مباحث بھی انسانی سائیکی اتنے ہی قدیم قرار پاتے ہیں۔ لاشعور کی "دریافت" ؎۱ سے پہلے بھی تو افراد اور تخلیق کاروں کی زندگیوں میں لاشعوری محرکات ان کی پیدا کردہ ذہنی الجھنیں اور COMPLEXES موجود ہوں گے۔ بالفاظ دیگر نفسیاتی اصطلاحات اور مباحث بعد میں متعین ہوئے۔ مگر انسان پہلے سے موجود تھا اور اس کی نفسیات بھی!

لاشعور، گو الجبرا کے "لا" ایسا محسوس ہوتا ہے۔ مگر اس کے محرکات اور پھر ان کے کارفرمائیوں (بلکہ کارستانیوں) کا ایک سلسلۂ دراز ملتا ہے۔ ژونگ کے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں دیکھیں تو قدیم آبا، بلکہ حیوانی اجداد تک سے ورثہ میں جو کچھ ملا وہ بھی لاشعوری محرکات کو مخصوص رنگوں میں رنگتا ہے۔ اسی سے منجملہ دیگر امور کے فرد کی خود مختاری پر بھی ضرب لگتی ہے۔ یعنی تہمت ہے مختاری کی! رہ گیا لاشعور تو جیسا کہ عرض کیا گیا اصطلاح ضرور نئی ہے۔ مگر اس کی قوت یا "جبر" کوئی نیا نہیں۔ تخلیق کار ازل سے اس سے آشنا چلے آئے ہیں۔ البتہ اب تک آنکھیں نہ چار ہوئی تھیں، اسی لیے آج شاعرانہ جذب نفسیاتی مسئلہ ہے۔ جب کہ افلاطون یا دیگر فلاسفروں کے خیال میں یہ فنونِ لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سحر کاری تھی۔ اسی لیے افلاطون نے اسے "وجدانی دیوانگی" قرار دیتے ہوئے عاشق اور شاعر میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں، جب اس نے

؎۱۔ لائنل ٹرلنگ نے "LIBERAL IMAGINATION" میں لکھا ہے کہ جب فرائڈ کی سترھویں سالگرہ کی تقریب میں اس کا "لاشعور دریافت کرنے والے" کی حیثیت سے تعارف کرایا گیا، تو اس نے جوابی تقریر میں تردید کرتے ہوئے کہا کہ مجھ سے پہلے شاعر اور فلاسفر لاشعور سے واقف تھے میں نے تو صرف اصطلاحی زبان میں نظریہ مدون کیا ہے۔

یہ کہا کہ "آتش ربانی" اور "وجدانی دیوانگی" کے بغیر فنی رموز سے آگہی کے باوجود بھی شاعر اعلیٰ پایہ کی تخلیقات پر قادر نہیں ہو سکتا تو جدید نفسیات کی اصطلاح میں گویا وہ یہ کہہ رہا ہے۔ کہ محض شعور پر ہی انحصار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ لاشعور کا نہاں خانہ ہی اعلیٰ تر تخلیقات کا سرچشمہ ہے۔

افلاطون کے بعد بھی لوگ تخلیق کاروں کو کسی نہ کسی حد تک دیوانہ سمجھتے رہے بلکہ اب بھی انہیں شک وشبہ کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ شاید اس میں ان کے اپنے طرز عمل کا بھی کچھ ہاتھ ہو، بہرحال اسے نیم دیوانگی کہیں یا شاعرانہ لاؤ بالی پن۔ ایک نفسی ترنگ تو یقیناً ملتی ہے۔ ادھر نابغہ (GENIUS) بھی "۵۔۱" کی آخری پادان پر نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی ایبنارمل مانتے ہیں۔ ایبنارملٹی کو فارمولہ کے طور پر نہ تسلیم کرنے پر بھی اتنا تو واضح ہے کہ بعض تخلیق کاروں میں اعصابی دباؤ یا انتشار کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ عام حالت ہے جب کہ مخصوص صورتوں یا استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ڈانڈے نیوراتیت اور اعصابی خلل سے بھی جا ملتے ہیں۔ فرائڈ نے اپنے خطبات میں ایمل زولا کی مثال بیان کی، جس کی کئی ماہرین نفسیات نے چھان پھٹک کے بعد یہ نتیجہ اغذ کیا کہ اس کی تخلیقات سے اس کی اعصابیت کا گہرا تعلق ہے۔ اسی طرح دوستوفسکی کی شخصیت میں مرگی اور نفسیاتی الجھنوں کی وجہ سے جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی۔ اس نے فرائڈ اور ایڈلر ایسے ماہرین سے اس پر مضامین لکھوائے۔

ادب اور نفسیات کے مطالعات میں بالعموم ایک غلط فہمی ملتی ہے۔ یہ غلط فہمی اب اس قدر عام ہے کہ عوام تو عوام خود نقادوں کی اکثریت بھی اس میں مبتلا نظر آتی ہے۔ دراصل تحلیل نفسی اور نفسیات میں امتیاز روا نہ رکھنے کی بنا پر بعض اوقات ایک ہی سائنس میں ایک کی بات دوسری سے منسوب کر دی جاتی ہے۔ یہ انداز نظر نفسیات کے خام۔ ناقص اور متعصبانہ مطالعہ کی وجہ سے پیدا ہوا اور اس کی بنیاد اس لاعلمی

پر استوار ہے کہ تحلیل نفسی اور نفسیات کی جداگانہ اہمیت اور حیثیت نہیں ہے. نفسیات ایک وسیع علم ہے ۔ اور فرائڈ کے علاوہ اور بھی بے شمار ماہرین نے اسے سنوارا اور نکھارا جب کہ تحلیل نفسی اعصابی خلل کے علاج کا وہ طریقہ ہے، جس کی اساس جنس اور لاشعور پر استوار ہے اور جس کی صداقت فرائڈ کی تحریروں سے آشکار ہوئی جب کسی تخلیق کار کی نفسی ساخت میں ۔ جنسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی تفہیم کو اس کی تخلیقات کیلئے اشاریہ بنایا جائے تو یہ تحلیل نفسی کا طریقہ ہوگا ۔ لیکن اس سے ہٹ کر کسی تخلیق کے اعصاب یا حسیات (جیسے بصری یا سماعی) پر عمومی اثرات کی بحث یا سماجی رشتوں میں نفسی اثرات کو اجاگر کرنا وغیرہ نفسیات کی ذیل میں آئیں گے ۔

رینے ویلک نے آسٹن ویرن کے اشتراک سے لکھی جانے والی کتاب "THEORY OF LITERATURE" میں ان تمام مباحث کو "ادبی نفسیات" کی ذیل میں یوں سمیٹا کہ تخلیق کاروں کا انفرادی یا کسی نمائندہ حیثیت میں نفسیاتی مطالعہ، تخلیقی عمل کی تفہیم یا کسی تخلیق میں جاری و ساری نفسیاتی اصولوں کا جائزہ اور یا پھر قاری پر تخلیقات کے اثرات کی تحلیل و تشریح، یہ سب کچھ "ادبی نفسیات" کہلائے گا ۔

یہ وضاحت یوں ضروری تھی کہ تحلیل نفسی پر اعتراضات، نفسیات پر اعتراضات کی صورت میں پیش کیے جانے سے خلط مبحث ہوتا رہتا ہے ۔ یہ حقیقت فراموش کر دی جاتی ہے کہ یہ ایک طریقۂ علاج ہے اور اس کی تکنیک وضع کرتے وقت شاید خود فرائڈ کو بھی یہ احساس نہ ہوگا کہ ایک زمانہ میں اس سے فن و ادب اور تنقید میں انقلابات برپا ہوں گے ۔ علاوہ ازیں ایک عام انداز نظر یہ بھی ہے کہ جنس کو نفسیات کا مترادف سمجھتے ہوئے اس سے وابستہ اعتراضات کو نفسیات پر اعتراضات کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ حالانکہ جنس تو سائیکی کے متنوع مظاہر میں سے صرف ایک ہے ۔

یعنی وہ کل نہیں جزو ہے۔ اور پھر جس تخلیق میں جنس کا کھلا تذکرہ ہو خواسکا نفسیاتی ہونا بھی ضروری نہیں۔ دبستانِ لکھنؤ کے بیشتر شعراء کے ہاں جنس نگاری کا قوی رجحان ہے لیکن ان میں سے شاید ہی کسی کے کلام میں وہ نفسیاتی نکتہ آفرینی ملے جو مثلاً غالب کے کلام میں نظر آتی ہے۔ یہی حال PORNOGRAPHY کا ہے۔

جنس پر بیشتر اعتراضات تحلیلِ نفسی کی بناء پر کیے جاتے ہیں۔ تحلیلِ نفسی کا اصول یہ ہے کہ لاشعور میں دبی ہوئی جنسی خواہشات ارتفاع پذیر ہو کر تخلیقات میں ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ چنانچہ ان کے مطالعۂ عکاسی اور تحلیل و تشریح سے فن، ادب اور تنقید کو نئے موضوعات ہاتھ آئے، جن کی بناء پر اظہار کے سانچوں میں بعض اساسی تبدیلیوں سے CHAIN REACTION کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ ابھی تک جاری ہے۔

نفسیات پرستی اور غلو کی بناء پر ابتداً کچھ نقادوں کا رویہ ضرورت سے زیادہ ہی نفسیاتی خوش فہمی پر مبنی رہا، اس لیے بعض نقادوں اور بالخصوص تحلیلِ نفسی سے متاثر نقادوں نے تو اسے تخلیق کار کی شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کے لیے کھل جا سم سم اور فینٹسی کے جہان میں اڑان کے لیے اسمِ اعظم سمجھ لیا۔ اس ضمن میں فرائڈ کے دوست اور اس کے مشہور ترین سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز کی مثال دی جا سکتی ہے، جس نے شیکسپیئر کے ہیملٹ کا تحلیلِ نفسی کے اصولوں کی روشنی میں جائزہ لیتے ہوئے یہ دعویٰ کیا:

> "ہر وہ تفصیل جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا بھید کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے۔ یقیناً وہ شیکسپیئر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے سراغ بھی بن سکتی ہے۔"

ارنسٹ جونز کی یہ مثال واحد نہیں، بلکہ اسی انداز پر مختلف اوقات میں مختلف نقادوں نے ادبیات کو اعصابی خلل کا مریض سمجھتے ہوئے اس کی تحلیلِ نفسی کی۔ ایسے نفسیاتی مطالعات کے نتائج دلچسپ بھی ہو سکتے ہیں اور سنسنی خیز بھی، لیکن دلچسپی

اور سنسنی خیزی پر تنقید کے توازن اور حقائق کی چھان پھٹک کو تو قربان نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے تو محض کرداروں یا دوسرے امور کی تحلیل سے مصنف کی شخصیت کو سمجھنا یا تخلیق میں نت نئے مفاہیم کی جستجو کا مسئلہ ابھی تک نزاعی ہے، اور ایسی تنقید اس کے نتائج اور فیصلوں کو شک وشبہ کی نگاہ سے دیکھنے والوں میں بعض نفسیاتی نقاد بھی شامل ہیں۔

اس کی سیدھی سی وجہ تو یہی ہے کہ جس طرح مریض کی عدم موجودگی میں اس کے خوابوں، ذہنی واہموں، خواب بیداری اور فینٹسی وغیرہ کی تحلیل غلط ہی نہیں بلکہ گمراہ کُن بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح بہت سی تخلیقات میں سے کسی ایک کی تحلیل کرنا بھی اتنا ہی خطرناک ثابت ہو سکتا ہے۔ کیونکہ اس طریقہ سے تخلیق کے لاشعور تک رسائی آسان کام نہیں۔

تخلیق کے حوالہ سے تخلیق کار کے نفسیاتی مطالعہ کے لیے ایک بنیادی شرط بھی ہے یعنی نقاد کے پاس خود نوشت سوانح عمری، خطوط، ڈائری وغیرہ کی صورت میں ایسا نجی مواد موجود ہو۔ جس کی امداد سے تخلیق کار کی نفسی تصویر مرتب کی جا سکے، ورنہ ایسے مصدقہ مواد کی عدم موجودگی میں محض تخلیقات پر انحصار کرتے ہوئے جن نتائج کا استخراج کیا جائے گا۔ ان سے نجی زندگی کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلنے کا احتمال ہے۔ ادھر مشرقی سیرت نگاری کے اساسی طریق کار۔ انسانی کمزوریوں اور عیوب پر پردہ ڈالتے ہوئے اسے اعلیٰ اور ارفع دیوتا بنا کر پیش کرنا پر نگاہ ڈالنے کے ساتھ جب یہ بھی ذہن نشین رکھیں کہ ڈائریوں اور خطوط وغیرہ کی صورت میں نجی حیثیت کا مواد بھی تقریباً ناپید ہے تو اردو میں نفسیاتی نقاد کی مشکلات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا۔ میر تقی میر کے ہاں ایسے اشعار کی کمی نہیں جو اس کی جنسی اور نفسی واردات کے غماز قرار دیے جا سکتے ہیں، جب کہ اس کے مقابلہ میں غالب کے ہاں اس نوع کے اشعار گو نسبتاً بہت کم ملیں گے لیکن خطوط

میں بہت سا مواد موجود ہے۔ اس لیے میر کے مقابلہ میں غالب پر نفسیاتی مضمون لکھنا کہیں آسان ہے۔ اب نفسیاتی اہمیت کے نجی مواد کی کمی میں اگر میر کے کلام میں پابوسی [1] کے اشعار چن کر صرف ان ہی کی بنیاد پر اسے "FOOT FETHISHIST" قرار دے دیا جائے، تو بات گو چونکا دینے والی ہے۔ لیکن یہ غلط بھی ہو سکتی ہے۔ ویسے بھی اگر غزل گو شعراء کے صرف اشعار ہی مدنظر رکھیں تو ان میں سے اکثریت کے ہاں "نرگسیت" اور "اذیت پرستی (MASOCHISM) سے لے کر ہم جنسیت تک بہت سے مریضانہ اور کج روی پر مبنی رجحانات مل سکتے ہیں۔ مگر نجی مواد سے تصدیق کے بغیر سب پر لیبل لگا دینا جائز نہ ہوگا۔

فرائڈ کیونکہ تحلیل نفسی اور اس سے وابستہ مسائل کا خالق تھا۔ اس لیے وہ ان کی حدود سے بھی واقف تھا پھر ایک سائنس دان کا ذہن رکھنے کی وجہ سے وہ غلو کا بھی شکار نہ ہوا (حالانکہ اپنے نظریات کی حمایت میں سخت انتہا پسند واقع ہوا تھا) چنانچہ اس نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں واضح طور سے اس امر کا اظہار کر دیا تھا۔

"معلوم ہوتا ہے کہ تحلیل نفسی سے لوگوں نے کچھ ضرورت سے زیادہ ہی توقعات وابستہ کر لی ہیں۔ لیکن ہمیں یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیئے کہ تحلیلِ نفسی ان دو امور پر۔ اور یہی وہ امور ہیں، جن میں سب سے زیادہ

---

[1] ۔ ہائے جوانی شور کناں پابوسی کو اس کے ہوتے تھے
اب چپ بیٹھ رہے ہیں کیسے ہاتھ بہت سے مل کر ہم
پاؤں پر سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت ہی منت ہے
آنکھوں سے ہم سہلا سہلا تلوے اس کو جگاتے تھے

دلچسپی ظاہر کی جاتی ہے. کوئی روشنی نہیں ڈال سکتی نہ تو یہ فن کار کی فطرت
کے اسرار ورموز کی نقاب کشائی کر سکتی ہے. اور نہ ہی اظہار کے لیے اپنائے
گئے ذرائع یعنی فن کارانہ تکنیک کی صراحت کر سکتی ہے"

بالفاظِ دیگر تحلیل نفسی صرف اسی صورت میں ہی تخلیق کار یا اس کی تخلیقات کے پیچ سلجھا سکتی ہے، جب تک کہ وہ ایمل زولا کی طرح خود کو نفسیات دانوں کے حوالہ نہ کر دے۔

تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ضمن میں خطوط اور ڈائری کے ساتھ خود نوشت سوانح عمریاں، تذاکیر ("MEMOIRS") اعترافات ("CONFESSIONS") وغیرہ بھی بہت سودمند ثابت ہوتے ہیں. چنانچہ غالب کے خطوط تو شہرت رکھتے ہی ہیں. شبلی اور اقبال کے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خط بھی نفسیاتی اہمیت میں کم نہیں اور ڈاکٹر وحید قریشی نے تو "شبلی کی حیات معاشقہ" کی اساس ہی ان خطوط پر استوار کی۔ اسی طرح میر کی "ذکر میر" سے بھی کچھ مواد حاصل کیا جا سکتا ہے. میر اور مومن وغیرہ نے جو مثنویاں اپنے عشق پر لکھیں. وہ بھی ایک طرح سے اعترافات کی ذیل میں آجاتی ہیں. اردو میں تو کم لیکن یورپی ادب میں ایسے نجی مواد کی کمی نہیں جس سے کسی تخلیق کار کی نفسیاتی شبیہ تیار کی جا سکے. ڈاکٹر ایڈمنڈ برگلر نے خود نوشت سوانح عمریوں ..... میں ملنے والے تمام مواد کے بارے میں بھی محتاط رہنے کا مشورہ دیا ہے. یعنی ہر کتاب کو اس کی FACE VALUE پر ہی من وعن تسلیم نہ کرنا چاہیئے. یہ اس لیے کہ بعض اوقات لکھنے والا ناکردہ گناہوں کی لاشعوری تسکین کے لیے بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر بعض معاملات میں مبالغہ سے کام ہی نہیں لیتا، بلکہ اپنے لیے جواز وغیرہ بھی مہیا کرتا ملتا ہے. اس لیے ہر سطر پر ایمان لانا ضروری نہیں. "بے تکلف" قسم کی سوانح عمریوں کے باب میں اور بھی احتیاط لازم ہے کیونکہ زیبِ داستان

کے لیے بھی بہت کچھ بڑھا دیا جاتا ہے۔ خصوصیت سے جنس کے بیان میں! اور جب فرینک ہیرس، ہنری ملر اور جوش ایسے حضرات اپنی سوانح کو جنسی مہمات پر مشتمل فارمولوں میں بیان کرتے ہوں تو بلاشبہ یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا یہ واقعی اتنے پرشہوت ہیں؟ کہیں یہ تو نہیں کہ اپنی مردانگی کے بارے میں جو شکوک ہیں، ان کی بنا پر اپنے ساتھ ساتھ دنیا والوں کو بھی "کام دیو" باور کرانا مقصود ہو؟ اس کے برعکس دوسری انتہا پر فرائڈ ایسے لوگ بھی ملیں گے۔ جس نے اپنے خود نوشت حالات میں اپنی محبوبہ کا نام تک بھی نہ لکھا۔ جب ارنسٹ جونز نے شادی سے پہلے محبوبہ کو (فرائڈ کی شادی بھی اسی سے ہو گئی تھی) لکھے گئے خطوط شائع کیے تو فرائڈ کی زندگی کا یہ پہلو بھی سامنے آیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس قسم کی تحریروں میں بھی افراط و تفریط ملتی ہے۔ ان پر مستزاد یہ کہ ان تحریروں کا سرچشمہ بالعموم "نرگسیت" ہوتا ہے۔ جب ایسی نجی اور شخصی تحریر کا یہ حال ہو سکتا ہے تو پھر خالص ادبی تحریروں پہ کیسے ضرورت سے زیادہ اعتبار کیا جا سکتا ہے..؟

اس موقع پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ اگر تخلیقی مسائل اور تنقیدی مباحث کے حق میں تحلیلِ نفسی کا دائرہ کار اتنا ہی محدود ہے تو پھر زندگی کے دیگر شعبوں کے ساتھ ساتھ ادب، فنون اور ابلاغ کے دیگر ذرائع اس سے کیونکر اتنے متاثر ہوئے؟ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اساسی طور سے ایک طریقۂ علاج ہونے کے باوجود بھی اس نے سماج، اخلاق، مذہب اور تہذیب و تمدن سبھی کے ضوابط، مسلّمات اور اقدار پر کاری ضربیں لگائیں، تحلیلِ نفسی کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ ناآسودہ جنسی خواہشات کے دباؤ اور ان کے ارتفاع کے متنوع انداز ہی تخلیقات کا باعث ہیں، یعنی عدم آسودگی کی صورت میں جنسی توانائی ("LIBIDO") کا تخریب کے بجائے تعمیری اور فن کارانہ مقاصد کی طرف رُخ موڑ دیا جاتا ہے۔ یہ جوہری توانائی کے پُرامن استعمال ایسی بات

ہو جاتی ہے۔ گویا جنس کے دباؤ اور ارتفاع سے جنم لینے والے عمل اور ردعمل ہی میں رازِ تخلیق نہاں ہے۔ یہ نکتہ یوں اہم ہے کہ جنسی توانائی کے ذخیرہ کی بناء پر لاشعور بادی النظر میں تو تخریب کی علامت بنتا ہے لیکن ارتفاع کی بدولت لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے جس طرح ایک بڑے بند سے دور دراز کی بنجر زمینیں شاداب ہو کر لہلہا اٹھتی ہیں۔ اسی طرح لاشعور کی توانائی تخلیقات کے لیے محرک ہی نہیں بنتی بلکہ مخصوص انداز سے ان میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ تخلیق کار اس کیفیت سے ناآشنا نہیں، جس کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہوتے ہیں۔ غالب صریر خامہ کو نوائے سروش سمجھتے ہوئے "آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں" کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقید کی اصطلاح میں ہم اسے تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی قرار دیں گے، بعض اوقات تخلیق میں محو تخلیق کار خود کو عجب وارفتگی سرخوشی اور عالم کیف میں پاتا ہے۔ شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذب ایسے الفاظ اس وقوعہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ کیا ہے؟ یہی لاشعور کا تخلیقی بننا ہے۔ تخلیق کار کی اس مخصوص نفسی کیفیت کو صرف صوفی کے جذب و مستی سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے سامنے محسوس کرتے ہوئے اسکی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں، تخلیق کار کی سائیکی لاشعور سے مبہوت ہوتی ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیات الٰہی سے! ایک کی تخلیق دوسرے کا کشف ہے!! تخلیق کار کیونکہ خود کو معاشرہ کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے، اس لیے وہ اس نفسی واردات یا داخلی خلاء کے سفر میں جو ہفت خواں طے کرتا ہے ان کی روداد اپنے ہم چشموں کو سنا کر ذہنی بالیدگی پاتا ہے۔ لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور درد کے بقول تو:

سر تا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

گو فرائڈ نے ارتفاع کا نظریہ پیش کر کے لاشعور کی تخلیقی استعداد کی طرف توجہ دلائی تھی۔ لیکن اسے کیونکہ ادب سے اساسی دلچسپی نہ تھی۔ اس لیے اس نے تخلیقی عمل اور لاشعور کے باہمی روابط کی تلاش ضروری نہ سمجھی، یہ کام ژونگ نے کیا جس نے لاشعور کے دو حصے کرتے ہوئے ایک کو اجتماعی لاشعور اور دوسرے کو نجی لاشعور کہا۔ اس لحاظ سے فرائڈ کا لاشعور ژونگ کا نجی لاشعور قرار دیا جاسکتا ہے اس نے اصل اہمیت اجتماعی لاشعور کو دیتے ہوئے اسی سے تمام تخلیقی عوامل وابستہ کیے۔ نجی لاشعور کے برعکس اجتماعی لاشعور اس وسیع کل کا نام ہے جس کے محیط میں قدیم انسانی آباء کے ذہن کی تمام کارکردگی سے لے کر تمام متاخرین نسلوں کے ذہنی اعمال تک سمٹ آتے ہیں۔ چنانچہ اس نے ایک اور نفسیات داں کے اس نقطۂ نظر کو تسلیم کیا کہ :-

"لفظ کی نقاب کے پیچھے قدیم آباء کے الفاظ کی بازگشت کا نام شاعری ہے"۔ [۱]

اس کے خیال میں :-

"اجتماعی لاشعور ہی سے فنکار اس دھارے سے روشناس ہوتا ہے جو بظاہر تاریک اور پریشان کن معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کے قوی تخلیقی محرک بن جانے کی صورت میں ادب پارہ اشاراتی کم اور اظہاری زیادہ ثابت ہوتا ہے"۔ [۲]

مزید برآں :-

"اجتماعی لاشعور خیالات کی پیدائش کا باعث نہیں بنتا بلکہ خود

---

[۱] "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY"

[۲] IBID. p.247

خیالات کے داخلی امکانات اجاگر کرتا ہے۔ اسی سے فینٹسی کی بلند پروازی کی حدود بھی معین ہوتی ہیں۔" [1]

عام زندگی میں لاشعور کی کارکردگی کا مظاہرہ خوابوں وغیرہ کی علامات کی صورت میں کیا جاسکتا ہے۔ یہی علامات لاشعور کے تخلیقی عمل کے تحت ادبی اور فنی تخلیقات کی علامتوں کی جنم دہی کا باعث بنتی ہیں۔ علامات کی اہمیت کو فرائڈ ایڈلر اور ژونگ تینوں ہی نے تسلیم کیا ہے۔ البتہ ان کی تشریح و تحلیل میں اختلافات ہیں، فرائڈ کے خیال میں جنس علامت کی اساس ہے۔ جب کہ ایڈلر کے خیالات میں احساس کمتری کی بنا پر وہ قوت، توانائی اور اقتدار کی غماز ہیں۔ ژونگ کے ہاں دونوں کے مقابلہ میں زیادہ گہرائی پائی جاتی ہے۔ چنانچہ اس نے اساطیر، صحائف، علم الانسان [2]، کیمیا گری، وحشی فنون، اعصابی خلل کے مریضوں اور تخلیقات کے تقابلی مطالعات کی روشنی میں عملی اور تخلیقی زندگی میں ان کے اثرات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی اہمیت واضح کی۔ مثلاً سانپ کی علامت ہیں، فرائڈ کے خیال میں یہ مردانہ عضوِ مخصوص کی ہے۔ ایڈلر کے خیال میں دوسرے پر چھا جانا اور اسے زیر کرنا، جب کہ ژونگ اسے عبودیت کی علامت قرار دے گا۔ جدید نظم گو شاعر کے ذہن کی تفہیم کے لیے علامات کلید کی حیثیت رکھتی ہیں۔ آج بعض شعراء خصوصی طور سے اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے جو نئی نئی علامات لا رہے ہیں یا بعض کے ہاں جنگل اور فطرت سے جو ربط ملتا ہے اور جس کی انتہا "PAGANISM" تک جاتی ہے۔ ایسے میں ژونگ کے افکار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے اور تخلیقی لاشعور کی کارفرمائی کے اظہار کا ایک توانا انداز قرار پاتی ہیں۔

---

[1] " "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" P.246

[2] اس مقصد کے لیے وہ افریقہ اور امریکہ کے بعض قبائل کے ساتھ رہتا بھی رہا تھا۔

اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ یہ علامات کسی خارجی تحریک یا نظریہ سے شعوری طور سے نہ قبول کی گئی ہوں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کی ہم نوائی میں "سویرا" اور "سرخ سویرا" ایسی علامات کا لاشعور سے کوئی تعلق قائم نہ ہوگا۔ نفسیاتی اشاریہ بننے کے لیے علامت کا براہ راست اظہار اساسی شرط ہے اگر فیشن یا نعرہ کے طور پر دوسروں سے علامات اخذ کی جاتی ہیں تو صوتی حسن، معانی کی تہ داری اور ابلاغ کی تکمیل کے باوجود بھی لاشعوری جذبہ سے عاری ہی رہیں گی۔ جب کہ برعکس صورت میں تخلیق کار ریشم کے کیڑے کے مانند اپنی اعصابیت یا نرگسیت کا ایک خول سا بنا کر اس میں ایسا گم ہوتا ہے کہ بعض اوقات اسے اپنی ذات کی آگہی بھی نہیں رہتی۔ نتیجہ میں میراجی کی بعض علامات کی طرح علامات اتنی نجی ہو جاتی ہیں کہ اعصابی خلل کے مریض کے خوابوں کی علامات کی طرح وہ پھر تنقید کی حد سے باہر ہو کر نفسیاتی معالج کے مصرف کی چیزیں بن جاتی ہیں، ایسی علامات ابلاغ تو نہیں کر پاتیں، البتہ تخلیق کار کی مریضانہ شخصیت یا انفرادیت یقیناً اجاگر کرتی ہیں۔

نفسیات میں خودکار تحریر (اور خودکار تصویر) بھی ایک طریق علاج ہے۔ مریض سے کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے سمجھے لکھنا شروع کرے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دیا جائے اس کا مقصد۔ شعور کے پردے درمیان سے ہٹا کر قلم اور لاشعور میں ربط پیدا کرتے ہوئے مرض کے ضمن میں، مخفی محرکات کی نشاندہی کرنا ہے۔ ابتدا میں مریض امتناعات ("INHIBITIONS") کی بناء پر رکاوٹ محسوس کرتا ہے۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ وہ خود فراموشی کے عالم میں لکھتا چلا جاتا ہے۔ اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں "خودکار" بنتی ہے۔ یہ مثال اس لیے پیش کی گئی کہ تخلیقی خودکار تحریر نہیں۔ خودکار تحریر کا سرچشمہ بھی لاشعور بنتا ہے اور تخلیقی تحریر کا بھی! لیکن خودکار تحریر کی صورت میں لاشعور تخلیقی کارکردگی نہیں کرتا، جبکہ تخلیقات کی صورت میں لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ "اظہار"

تخلیقی لاشعور کا وسیلہ اور ابلاغ" اس کا افادہ ہے۔ اس لیے تخلیق کار اور قاری کے درمیان تخلیق سے جو ذہنی تعلق جنم لیتا ہے، اس کی نفسیاتی اہمیت مسلّم!

تخلیق کار کامیاب اظہار سے جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے وہی اس کا انعام ہے کیونکہ جن نفسی محرکات نے اسے مائل تخلیق کیا وہ اب اس میں بقول آئی اے رچرڈز ایک خاص نوع کی نفسیاتی مطابقت پیدا کرتے ہیں۔ اس نے سی کے اوگڈن کے اشتراک سے لکھی جانے والی "THE MEANING OF MEANING" میں ایسی نفسیاتی مطابقت کو تخلیق کار کے لیے سودمند قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اگر قاری مطالعہ کا صحیح شعور رکھتا ہو تو تخلیق سے وہ بھی نفسیاتی مطابقت کرتے ہوئے ان نفسیاتی فوائد سے متمتع ہو سکتا ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے ابلاغ کا جائزہ لیں تو بھی نیا زاویہ ملتا ہے۔ کیونکہ اب ابلاغ اسلوب ہی کا نہیں بلکہ تخلیق کار کی کل شخصیت کی نفسیاتی اساس کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی اساس کیا ہے؟ تخلیقی لاشعور! تخلیق کار کے لیے اس کے ماحول اور ہر روز وقوع پذیر ہونے والے واقعات و حوادث (نجی یا اجتماعی) وغیرہ کی صورت میں گو پوری زندگی خام مواد مہیا کرتی ہے۔ لیکن وہ ان سب سے یکساں طور سے بہرہ ور نہیں ہوتا بلکہ لاشعوری طور پر رد و قبول کا عمل جاری رہتا ہے اور یوں میلانات، رجحانات، پسند و ناپسند اور ذہنی تعصبات دراصل لاشعور کے آلات ثابت ہوتے ہیں۔

اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ نفسیاتی مطالعات کے فروغ اور بالخصوص لاشعور سے بڑھتی دلچسپی اور عام زندگی میں لاشعوری محرکات کی چھان پھٹک اور تخلیقات میں لاشعوری عوامل کی تحلیل اور ان سب سے وابستہ مباحث نے سماجی تحریمات (TABOOS) اخلاقی ضوابط اور مذہبی قوانین کو بھی بے حد متاثر کیا۔ ادب پر

ان نئے مباحث کا یہ اثر ہوا کہ افلاطون کی "جمہوریہ" کے بعد سے ادب اور اخلاق سے متعلق جن مسائل کو نزاعی حیثیت حاصل رہی اور صدیوں کی بحث و تمحیص کے بعد جو چند نظریات یا مسلّمات قرار پائے تھے۔ وہ بے سود نظر آنے لگے۔ کیونکہ ان نفسیاتی مباحث نے اخلاق کی اہمیت کو براہِ راست چیلنج کیے بغیر ہی ذہنوں میں یہ سوال ضرور پیدا کر دیا کہ جب فرد کے افعال لاشعوری محرکات کا ثمر ہیں تو پھر ان پر گرفت کے کیا معنی؟ ادب کی دنیا میں ایسے سوالات اُبھرے۔ ادب کو صرف فرد کے شعوری طرزِ عمل تک محدود رہنا چاہیئے یا اس سے ہٹ کر باطن کی بھی عکاسی کرے؟ کیا تخلیق کار کو لاشعور اور اس کے عوامل کی چھان پھٹک کرتے ہوئے ان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی ذمہ داری قبول کرنی چاہیئے؟ اگر جواب اثبات میں ہو تو پھر یہ نزاعی سوال جنم لیتا ہے کہ اس تسکین کی نوعیت اور حدود کیا ہیں؟ کیا اسی تسکین سے تزکیہ کا کام بھی لیا جائے یا اس کی خاطر ادب کج روی کی دلدل بن جائے؟ اور اگر حدود متعین کرتے ہوئے قدغن لگائی جائے تو وہ کس انتہا تک ہو، اور اسی سے یہ سوال کیا کہ کیا ادبی احتساب سے نفسیاتی یا سماجی فوائد حاصل ہو بھی سکتے ہیں؟ الغرض مسئلے ہی مسئلے ہیں اور بحثیں ہی بحثیں۔

لاشعور مبہم اور شعور کے مقابلہ میں "لا" سہی لیکن اس کی کارفرمائیوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ تخلیق کار شعوری طور سے لاشعور کے تخلیقی عمل سے ناآشنا ہی کیوں نہ ہو مگر وہ اس کے سحر کو خود پر طاری کرتے ہوئے اس جن کو بوتل میں بند کرنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ وہ اس میں کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ اس کا انحصار جن کی کمزوری پر نہیں بلکہ منتر کی طاقت پر ہے۔ مگر جس طرح نالہ پابندِ نَے نہیں۔ اسی طرح لاشعور کو الفاظ کے ظاہری مفہوم کا پابند کرنا آسان کام نہیں۔ لاشعور تو جام کی تہ میں عکسِ جام ایسی حالت ہے کہ ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے، لیکن اس کے باوجود اس

بلند منزل کی تعمیر میں تخلیق کار ذہنی ہفت خواں طے کرتے ملتے ہیں۔ آج ادب میں ہیئت الفاظ، تراکیب اور ابلاغ کے دیگر ذرائع کے ضمن میں تجربات اور مسلمات سے احتراز کے رجحان میں جو صد رنگی ملتی ہے۔ دراصل اس میں بھی یک رنگی ہے وہ یوں کہ لاشعور مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اور یہ سارا کھیل تخلیقی لاشعور کا رچایا ہوا ہے۔

ادب — نرگسیت کے آئینہ میں

نرگسیت کی اصطلاح جدید نفسیات کا عطیہ سہی، لیکن یہ رجحان انسان اتنا ہی قدیم ہے۔ ہر چند کہ نرگسیت بدنام سی ہے، کیونکہ الفت ذات سے جنم لینے والی خود پسندی اور تشہیرِ ذات کو اخلاقی لحاظ سے کبھی پسند نہ کیا گیا۔ تصوف میں نفیِ خودی اور ذلتِ نفس پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ نرگسیت ان اساسی رجحانات میں سے ہے جو محرک کی صورت اختیار کر کے شخصیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ گو نفسیاتی مباحث میں اسے خاصی دیر کے بعد اہمیت حاصل ہو سکی۔ لیکن انسانی جذبات و احساسات کی عکاسی کے تمام ذرائع میں اس کی رنگ آمیزی دیکھی جا سکتی ہے —

ہیولاک ایلس نے ۱۹۲۳ء میں یہ لکھا تھا:-

"گوچالیس برس قبل اس کا علمی وجود معدوم تھا، مگر افسانوی اور
شعری ادب میں مدتوں سے اس کے واضح سراغ ملتے ہیں"۔ ۱؎

عام انسان بالعموم اور تخلیق کار بالخصوص اساطیری نرگس کی مانند اپنے فن کے آئینہ میں تمام عمر اپنا عکس ہی دیکھنے میں مست نہیں رہتے بلکہ دوسروں کو بھی شہزادی زیب النساء کے الفاظ میں، "سامانِ۲؎ خود بینی" کی طرف راغب کرتے رہتے ہیں۔

گو نرگسیت اور نرگس کی اصطلاحات یونانی اساطیر کے ایک واقعہ سے اخذ شدہ ہیں۔ لیکن ادب اور نفسیات میں ان کی عمر اس واقعہ اتنی بھی نہیں۔ فرانسیسی مصنف ریمے گورماں نے پہلی مرتبہ نرگسیت ("NARCISSIM") اور سپینی ناول نگار ولیرا نے نرگسی ("NARCISSISTIC") کے الفاظ استعمال کیے تھے۔ گورماں کی کتاب "PHYSIQUE L'AMOUR" ۱۹۰۳ء میں اور ویرا کے مختصر افسانوں کا مجموعہ ۱۸۸۷ء میں طبع ہوا۔ ان افسانوں میں سے ایک کی ہیروئن کی زبان سے یہ فقرے ادا کرائے گئے ہیں۔

"میں تو آج کل نرگسی بنی ہوئی ہوں، میں اپنے ہونٹوں کو اپنے آئینہ
کی سرد سطح پر ثبت کرکے اپنے ہی عکس کے بوسے لیتی ہوں"۔ ۳؎

نفسیات میں انہیں بعد میں اصطلاحات کا درجہ ملا۔ مشہور ماہر جنس ہیولاک ایلس نے سب سے پہلے "نرگس ایسے میلانات" لکھا، ڈاکٹر نیک نے جب اسی انگریزی مضمون

۱؎۔ "PSYCHOLOGY OF SEX" P.119

۲؎۔ بقول ٹی۔ ایس ایلیٹ :-

"MIRROR TO MIRROR, REFLECTING VANITY"

۳؎۔ GRACE, STEWART "NARCISSUS" p.24

کا جرمن میں ترجمہ کیا تو نرگس ایسے میلانات" کے لیے "NARCISMUS" کی اصطلاح ساخت کی اور یہی جرمن اصطلاح بعدازاں روپ بدل کر انگریزی میں "NARCISSISM" (نرگسیت) بنی [۱] ۔ اور اس سے نرگس کا لفظ حاصل ہوا۔

فرائڈ جب تحلیل نفسی کے ذریعہ انسانی شخصیت میں نفسی اور جنسی میلانات اور لاشعوری محرکات کا کھوج لگانے کے دوران الفتِ ذات تک آپہنچا تو ۱۹۱۰ء میں اس نے ڈاکٹر نیک (NACKE) سے نرگسیت کی اصطلاح مستعار لی، تحلیل نفسی پر اپنے چھبیسویں خطبہ میں اس نے اس کا اعتراف کیا ہے [۲] فرائڈ کے خیال میں "نرگسیت غالباً عالمی سطح پر بھی اس خصوصیت کی حامل ہے کہ یہ دیگر اشیاء سے محبت کا سرچشمہ بن جاتی ہے"۔ [۳]

بعد میں فرائڈ کے شاگرد اوٹو رینک نے اس نظریہ کے امکانات میں مزید اضافے کیے۔ اس حد تک کہ خود فرائڈ بھی ۱۹۱۴ء میں اپنے نظریۂ نرگسیت کی تشکیل نو پر مجبور ہو گیا۔

اوٹو رینک کی تحقیقات اور ذہن رسا کے نتیجہ میں نرگسیت کو نفسیات کے بنیادی مباحث میں شامل کر لیا گیا اور دیگر نفسیات دانوں اور علم الانسان کے ماہرین نے فلسفہ کلچر، مذہب اور فنون لطیفہ کا اس کی روشنی میں جائزہ لینا شروع کیا۔ جیمز فریزر کی سے تصنیفات کا نئے سرے سے مطالعہ کیا گیا۔ ROHEIM نے معاشرہ اور اس کے ادب و فنون میں نرگسیت دریافت کی، جب کہ فرینزی (FRENCZI) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ خود فطرت میں ارتقاء کا قانون بھی نرگسی اصولوں پر کاربند ہے، گویا فطرت بھی کسی مجبوبہ

---

[۱] . HAVELOCK ELLIS "PSYCHOLOGY OF SEX" p.120

[۲] ."A GENERAL INTRODUCTION TO PSYCHO-ANALYSIS" p.422

[۳] . ایضاً ص: ۴۲۳

کی مانند :

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

گو عام طور سے نرگسیت کو الفتِ ذات کے لیے استعمال کیا جاتا ہے مگر نفسیات میں اس الفت کی اساس جنس بنتی ہے. فرائڈ نے اپنے طفلانہ جنسیت کے نظریہ میں مرد میں جنسی ارتقاء کے جو مدارج مقرر کیے، نرگسیت بھی ان میں سے ایک ہے. بچہ کی عمر کے پہلے پانچ سالوں تک بالعموم اس کی حد بندی کی جاتی ہے. اس عہد میں ابھی تک بچہ نے اپنے تناسلی اعضاء سے تعارف نہیں پیدا کیا. اس لیے وہ اپنی ذات کو چاند سمجھے، خود ہی چکور بنا ہوتا ہے.

فرائڈ نے نرگسیت کو ابتدائی اور ثانوی میں تقسیم کرتے ہوئے دونوں کے اساسی اختلافات واضح کیے. ابتدائی نرگسیت کا مرکز جسم اور اس سے وابستہ جنسی اور حسی استلذازی کیفیات ہیں. اس کا مظاہرہ بچوں میں خود لذتی کی مختلف النوع صورتوں میں کیا جا سکتا ہے. جب کہ ثانوی نرگسیت کا جسم نہیں بلکہ ذہن محو ہوتا ہے، اور اس کا مظاہرہ تکمیلِ ذات کے لیے حصولِ مقاصد سے وابستہ فخر اور مسرت میں کیا جا سکتا ہے.

صحت مند ماحول ہو اور بچہ بھی مریضانہ میلانات سے تہی ہو تو ایسے میں ابتدائی نرگسیت نقصان کا باعث نہیں بنتی بلکہ اس کے برعکس بچہ کو پہلی مرتبہ جنسی تحریکات سے روشناس کراتی ہے. لیکن جب گھر کا ماحول مریضانہ رجحانات کی آماجگاہ بنا ہو تو بچپن کے حالات اور دیگر لاشعوری محرکات کے باعث بچہ جنس پر مبنی اسی الفتِ ذات کا رُخ خارجی اشیاء کی طرف موڑنے میں ناکام رہے تو پھر خرابی پیدا ہوتی ہے، اور ماہ و سال گزارنے کے باوجود وہ جنسی اور جذباتی لحاظ سے "بچہ" ہی رہتا ہے. اس صورت

میں ابتدائی نرگسیت اچھی خاصی دلدل کی صورت اختیار کر کے جنسی نشوونما میں رکاوٹ ہی نہیں بنتی بلکہ صحت مند شخصیت کے فروغ میں رکاوٹ پیدا کرتے ہوئے ثانوی نرگسیت کو بھی مریضانہ روپ دے کر انا، غرور اور کبر و نخوت کی موجب بنتی ہے۔

اپنی عمومی صورت میں نرگسیت (اگر اس سے وابستہ "پراسراریت" کو ذہن سے خارج کر دیا جائے) نارمل حدود میں رہ کر فرد میں اعلیٰ مقاصد کی لگن پیدا کرتے ہوئے ارتفاع کے عمل کو شخصیت کا عکاس اور انفرادیت کا مظہر بنا دیتی ہے۔ الفتِ ذات مریضانہ نہ ہو تو اظہار کے لیے ایسا فنکارانہ اور خلاقانہ انداز اختیار کرتی ہے کہ ذات کی تمام جہتیں نمایاں ہو کر سامنے آجاتی ہیں۔ اس کا ادب کے علاوہ دیگر فنونِ لطیفہ اور خصوصیت سے مصوری میں بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے گو ایک مصور رنگوں کے انتخاب برش کے دباؤ اور کمپوزیشن سے بھی اظہارِ ذات کر سکتا ہے۔ لیکن سیلف پورٹریٹ تو یقیناً خالص نرگسی رجحانات کی پیداوار ہے۔ بیشتر مصوروں نے اپنے پورٹریٹ بنانے میں پس منظر رنگ، مختلف عناصر کی ترتیب و امتزاج اور ان سب پر مستزاد اپنے چہرہ کے تاثرات اور اندازِ نشست سے بھی اپنی ذات کا تاثر دینا چاہا ہے۔ اور بعض تصاویر تو اتنی مسحور کن ہیں کہ ذہن مدتوں ان کے طلسم سے آزاد نہیں ہو سکتا۔ فرانس کے مشہور تاثراتی مصوروں پال گاگین (GAUGEN) اور وان غوف (VON GOGH) کی مثال بہت نمایاں ہیں۔ دونوں نے پریشانی اور مفلوک الحالی میں عمر بسر کی۔ آج ان کی تصویر لاکھوں میں بک سکتی ہے۔ لیکن خود انہوں نے انہیں کوڑیوں میں بیچا۔ پال گاگین کے سیلف پورٹریٹ اس کی مجروح روح کے ساتھ ساتھ اس کی انا کے بھی مظہر ہیں۔ بالخصوص وہ تصویر جس کے پس منظر میں مسیح مصلوب کی شبیہ کو بطور استعارہ استعمال کر کے ایک لحاظ سے خود اسے اپنی زندگی کی علامت قرار دے دیا۔ وان غوف نے سیلف پورٹریٹ کے ساتھ ساتھ اپنے مرمت طلب جوتوں، پائپ اور کمرے کی کھڑکی تک کو بھی پینٹ کیا اور اس انداز سے کہ وہ خود

اس کی کہانی کہتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے مصوری کے بارے میں یہ کہا تھا کہ "یہ محض ہاتھوں سے تخلیق کرنا نہیں بلکہ یہ تو ہماری روح کی گہرائیوں سے پھوٹنے والی چیز ہے" اسی طرح ایک جرمن مصور ایڈورڈ لوضک ایک تصویر میں ایک ادائے خاص سے منہ میں سگریٹ دبائے کھڑا ہے۔ اس کا انداز ایک عظیم شخصیت کا ہے۔ لیکن لوگ اسے دیوانہ سمجھتے تھے۔

نفسیاتی لحاظ سے جائزہ لینے پر انشائیہ کو بھی سیلف پورٹریٹ سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ تصویر موقلم سے بنتی ہے، تو یہ قلم سے تکنیک اور طریق کار میں فرق ہے لیکن نرگسی محرک دونوں میں مشترک ہے، چنانچہ انشائیہ کے بیشتر نقادوں کا اس پر اتفاق ہے کہ یہ صنف انکشاف ذات اور ابلاغِ ذات کے لیے وجود میں آئی۔ انشائیہ تحلیلِ نفسی سے پہلے کی چیز ہے لیکن انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت بعض اوقات اس نفسی مریض کا خیال آتا ہے جو ماہر تحلیلِ نفسی کے سامنے ایک آرام دہ کوچ یا "دیوان" پر لیٹا اپنے خیالات کا کسی ربط یا بے ربطی سے مگر بلا تکلف اظہار کیے جا رہا ہو۔ مگر انشائیہ نگار کی ان بظاہر بے ربط اور بعض کے نزدیک لایعنی باتوں سے بہت کچھ معلوم کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ پس پردہ لاشعور کا طوطی بولتا ہے۔ ہڈسن نے انشائیہ کی اس کیفیت کو داخلیت سے تعبیر کیا۔ لارڈ برکن ہیڈ نے "افشائے ذات" جبکہ

نظیر صدیقی کے خیال میں انشائیہ "میں" کے مظاہرے کے لیے وجود میں آتا ہے۔

لارڈ برکن ہیڈ نے انشائیہ کے باوا آدم مانتین کے انشائیوں پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا:

"اس عنوان (ایسے) سے دراصل اس کی کیا مراد تھی۔ میرے خیال میں تو مانتین اپنی ان تحریروں سے نثر نگاری کی سعی کرتے ہوئے دراصل افشائے ذات کی ناکام کوشش کر رہا تھا"

خود مانتیں نے اپنی کاوشوں کو یوں متعارف کرایا تھا ؛

"قارئین کرام ! یہ صداقت سے بھرپور کتاب ہے. آغازِ مطالعہ سے پیشتر ہی میں تنبیہہ کر دوں کہ اس کی تحریر خالصتاً نجی اور شخصی مقاصد کے لیے ہے. اس لیے نہ تو میں نے آپ کی احتیاجات کو مدنظر رکھا ، اور نہ ہی اپنی شہرت کو. اس کی تکمیل کے لیے میں اپنی قوتوں کو ناکافی پاتا ہوں . میں اس میں تصنع اور فن کاری سے کام لیے بغیر سیدھی سادھی اور فطری تصویر پیش کرنا چاہتا ہوں ، کیونکہ یہ میری اپنی تصویر ہے . اس میں میری کوتاہیوں اور بوالعجبیوں کی تفصیل بھی ، دائرۂ تہذیب میں رہتے ہوئے مل جائے گی اگر میں ان اقوام سے متعلق ہوتا ، جن کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ابھی تک فطرت کے ابتدائی اصولوں کے مطابق شیریں آزادی سے زندگی بسر کر رہے ہیں تو یقین مانیئے کہ میں بصد مسرت اپنی عریاں تصویر بنا دیتا .

پس اے قارئین ! اس کتاب کا واحد موضوع میں خود ہی ہوں . اس لیے آپ کو اپنی فرصت کے اوقات اس بے کار اور بے مصرف موضوع پر ضائع کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ، اس لیے اے قارئین ! مانتین آج یکم مارچ ۱۵۸۰ء کو الوداع کہتا ہے "!

مصوری اور ادب کی ان دو مثالوں سے جہاں تخلیق کار کی شخصیت میں نرگسی عناصر کی توانائی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا وہاں اساسی اہمیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر تخلیق کار کی نرگسیت اتنی شدید کیوں ہوتی ہے. اس سوال کا مختصر ترین الفاظ میں جواب "برتر وجود" کی تلاش میں دیا جا سکتا ہے. اگر الفت ذات مریضانہ اور محض الفت برائے ذات ہی ہے تو یہ ایک طرح سے نفسی جلق ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے اور وہ ہر ایک کی ذات سے آنکھیں بند کر کے اپنی نرگسیت [1] کے آئینہ میں بنتا سنورتا رہتا ہے ،

([1]. حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

لیکن اس منفی پہلو سے قطع نظر نرگسیت اپنے مثبت روپ میں شخصیت کے ارتقار کے لیے راہ ہموار کرتے ہوئے ترقی کے امکانات روشن کرتی ہے۔

فرائڈ نے ایک موقع پر لکھا تھا کہ جنین ہی ایک ایسا ذی روح ہے جو ہر لحاظ سے مکمل نرگسی ہے، جنین تمام دنیا سے الگ اور احتیاجات کے چکر سے آزاد ہی نہیں ہوتا بلکہ اسے صرف اپنی ذات ہی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنے یکہ و تنہا ہونے کا احساس ہی اسے ہر لحاظ سے مکمل نرگسی بنا دیتا ہے۔ کیونکہ سارتر کے الفاظ میں ابھی تک وہ دوسروں کے جہنم میں زندگی بسر کرنے پر مجبور نہیں ہوا۔ ابھی تک وہ اپنی جنت کا خود ہی مالک ہے اور وہ جنت ہے اس کی اپنی ذات! لیکن پیدائش کے بعد یہ حالت نہیں رہتی۔ اس کے وجود کا طلسم باطل ثابت ہوتا ہے اور ذات کے نرگسی رجحانات قدم قدم پر دوسروں کی نرگسیت سے متصادم ہوتے ہیں، معاشی ضوابط، سماجی تحریمات، مذہبی قواعد اور تعلیم و تربیت، یہ سب کچھ ایک لحاظ سے شخصیت کی نشوونما میں نرگسی رجحانات کے لیے وہی کام کرتے ہیں۔ جو مالی کی قینچی جھاڑ جھنکاڑ کے لیے! گو بچپن میں نرگسیت جنسی

لہ۔ بقول جگر مرادآبادی:

اپنے ہی حُسن کا دیوانہ بنا پھرتا ہوں
میری آغوش کو اب حسرتِ آغوش نہیں
دیکھئے کیا شور اٹھتا ہے حریمِ ناز سے
سامنے آئینہ رکھ کر خود کو اک سجدہ کریں

بقول غالب:

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

روپ میں ملتی ہے۔ مگر بعدازاں الفتِ ذات اور پھر اس کے حوالے سے دوسروں کی محبت کی قدر، پرکھ اور تفہیم کا انداز متعین کرتے ہوئے جذباتی تار و پور کی تشکیل میں اس لحاظ سے اساسی کردار ادا کرتی ہے کہ ان سب میں الفتِ ذات مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں کاروبارِ دل کے متنوع انداز فرد کی 'میں' کا معاملہ بن جاتے ہیں۔ جب شخصیت خارجی ماحول میں اظہارِ ذات کے لیے زیادہ رکاوٹیں پائے تو پھر اسے دیگر سہاروں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اظہارِ ذات میں رکاوٹوں کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے۔ ان رکاوٹوں کے خلاف ردِ عمل کی شدت میں بھی کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ اصول بہرحال مسلّم رہتا ہے۔ اظہارِ ذات میں رکاوٹیں کیونکہ الفتِ ذات کو مجروح کرتی ہیں۔ اس لیے یہ اُنا کا معاملہ بن جاتا ہے۔ یوں شخصیت نفسی خلا سے دوچار ہوتی ہے اس لیے اگر ایک طرف احساسِ کمتری اور اس سے وابستہ متنوع ردِ عمل سامنے آتے ہیں تو دوسری طرف تنہائی اور مریضانہ صورتوں میں جہانِ حقیقت سے کٹ کر فرد اپنے لیے ایک محشرِ خیال اور تصورات کا طلسم خانہ آباد کر کے اس میں محصور ہو کر معاشرے کے لیے "SCHEZOID" شخصیت کے روپ میں آ کر خطرہ کا نشان بن جاتا ہے۔

اگر خارجی مقاصد کے حصول کے لیے نفسی توانائی کا رُخ مناسب نالیوں میں نہ موڑا جائے تو پھر پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے کے مصداق اس کا رُخ نرگسیت کی ذیل میں آنے والی تحریکات کی طرف مڑ جاتا ہے اور یوں یہ انتشارِ ذات پر منتج ہوتی ہے۔ ایسے میں نرگسیت اچھی خاصی دلدل کی صورت اختیار کرتے ہوئے شخصیت کی صحت مند نشوونما میں رکاوٹ بنتی ہے۔ ہمیں فی الحال ان تمام نفسی عوامل سے سروکار نہیں، جن کی امداد سے شخصیت اس نرگسی دلدل سے نکل سکتی ہے۔ ہمیں تو اپنے موضوع کی رعایت سے صرف یہ کہنا ہے کہ یہ تخلیقی ذہن کے فالتو ابال کے اخراج کا راستہ مہیا کر کے ایک طرح سے "سیفٹی والو" کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

تخلیق کار کی تشکیل میں سماجی، اقتصادی، تاریخی اور نفسی وجنسی نوعیت کے کئی عوامل ہوتے ہیں۔ نرگسیت پر زور دینے کا نہ تو یہ مطلب ہے کہ ہر تخلیق کار کی تخلیقات کا سرچشمہ اسی سے پھوٹتا ہے۔ اور نہ ہی اس کی اہمیت واضح کرنے کے لیے دیگر تمام عوامل کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا یکطرفہ ہونے کی بنا پر تنقید کے بلند منصب سے گر جائے گا۔ کہنے کا صرف یہ مقصد ہے کہ تمام نہیں، لیکن بہت سے ادیبوں کے تخلیقی شعور میں اس سے جوت پیدا ہوتی ہے۔ اسی سے ایک اور بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایک نرگسی اپنے ادب سے دوسروں کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ اس کا جواب فرائڈ کے ایک قول سے مل جاتا ہے۔ ہر چند کہ اس نے یہ بات تنقید کے سلسلہ میں نہ کہی تھی، اس کے بقول:

"یہ حقیقت قطعی طور سے عیاں ہے کہ ایک شخص کی نرگسیت ایسے تمام افراد ہی کے لیے باعث کشش ہوتی ہے، جنہوں نے اپنی نرگسیت کے کچھ حصوں کا ضیاع کیا ہوتا ہے۔ اور اسی لیے اب انہیں خارج میں شئے الفت کی تلاش ہوتی ہے"[۱]

ایک اور موقع پر اس نے شیکسپیئر کے رچرڈ III کے ضمن میں اس رائے کا اظہار کیا تھا۔

"ہم سبھی الفتِ ذات یا نرگسیت کے ابتدائی زخموں کا اندمال چاہتے ہیں"[۲]

بالفاظ دیگر یہ بھی۔ گھائل کی گت گھائل جانے والی بات ہو جاتی ہے۔ ایک نرگسی جب الفتِ ذات کے نشہ میں سرشار ہو کر نرگسی گیت گاتا ہے تو اس کی تال پر ہزاروں نرگسیوں کے دل دھڑکتے ہیں۔ خلاقی سے ہی بچہ اور تخلیق کار میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ اگر

۱ه. "COLLECTED PAPERS" vol.iv p.46

۲ه. ایضاً ص : ۳۲۲

وہ خوب صورت انداز اور فن کارانہ طریق سے اظہارِ ذات، تشہیرِ ذات اور ابلاغِ ذات پر قادر ہے تو وہ اعلیٰ فن کار ہے۔ اور اس کی عظمت تسلیم کر لی جائے گی۔ بالفاظِ دیگر جس انائی زخم نے اسے مائلِ تخلیق کیا تھا۔ اس کی تسکین بھی اسی کے اظہار سے ہوتی ہے۔ لیکن غیر فن کارانہ انداز کی بناء پر دوسروں کی نرگسیت تخلیق کار کی نرگسیت کو تسلیم کرنے میں آڑے آ جاتی ہے۔ اس ضمن میں خود نوشت سوانح عمریوں، خطوط، اعترافات اور تذاکیر (   ) وغیرہ کی مثالیں دی جا سکتی ہیں:

خود نوشت سوانح عمریوں کا نفسیاتی محرک تو نرگسیت کے علاوہ اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ الفتِ ذات ہی تو ہے جو اس سے قطرہ سے گہر ہونے تک کے تمام مراحل کی عکاسی کراتی ہے۔ چنانچہ بابر اور جہانگیر کی تزک سے لے کر مہاتما گاندھی، سوئیکارنو اور جوش تک کی خود نوشت سوانح عمریوں میں اسی لیے اپنی کمزوریوں کو بھی آرٹ بنا کر پیش کرنے کا رجحان ملتا ہے۔

خطوط کے سلسلہ میں ہمارے ہاں غالب کی مثال بہت نمایاں ہے۔ غالب نے اپنے خطوط کو ایک ایسا آئینہ بنا دیا، جس میں اس کی شخصیت کے عام رجحانات کے ساتھ ساتھ نرگسی رجحانات کی کارفرمائی بھی دیکھی جا سکتی ہے، اپنی تصویر اور حلیہ کا ذکر ہو یا دبا میں سب کے ساتھ مرنے سے احتراز اپنی میخواری کے تذکرے اور اسی نوعیت کی کئی باتوں سے اس کی شخصیت کے نرگسی رجحانات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔ پھر جدت اور تنوع سے انفرادیت کو اجاگر کرنے کے علاوہ منشی شیو نرائن کو یہ لکھنا:

"نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خان

بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔"

جب نجی خطوط کا یہ عالم ہے تو ایسے خطوں کا کیا حال نہ ہوگا جو کسی کو لکھے نہ گئے بلکہ ایک لحاظ سے وہ خود ہی کو لکھے گئے   ایسے خطوط میں مولانا آزاد کی "غبارِ خاطر" کے

خطوط بہت نمایاں مثال کی صورت اختیار کر جاتے ہیں بلکہ میرے خیال میں تو انہیں اردو میں خالص نرگسی ادب کی حیثیت سے بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

تذاکیر اور اعترافات کا بھی یہی حال ہے۔ کا سانوا سے لے کر سیمیون دیلوار تک اور سینٹ آگسٹس سے لے کر روسو تک۔ کسی کے بھی تذاکیر یا اعترافات کو دیکھ لیجیے، بیشتر لکھنے والوں کی نرگسیت قدم قدم پر آشکار ہوتی ملے گی۔ روسو کے اعترافات کا عالمی ادب میں جو مقام ہے۔ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں، اس کے "اعترافات" کا آغاز ان سطور سے ہوتا ہے:

"میں جس کام کا آغاز کر رہا ہوں، یہ بلحاظ نوعیت بے مثال ہی نہیں بلکہ اس کی نقل بھی مشکل ہو گی۔ میں دنیا والوں کے سامنے ایک آدمی کو اس کی فطرت کی تمام سچائی کے روپ میں پیش کر رہا ہوں اور وہ آدمی میں خود ہوں۔

صرف میں تنہا ہی اپنے قلب سے واقف ہوں اور ویسے بھی میری ساخت دیگر افراد ایسی نہیں، یہ میرا ایمان ہے۔ اگر میں دوسروں سے بہتر نہیں تو میں ان سے مختلف یقیناً ہوں۔ میرے بعد مجھ ایسوں کی تخلیق کے سانچے کو تلف کر کے قدرت نے اچھا کیا یا برا تو اس کا فیصلہ میرے مکمل حالات کے مطالعہ کے بعد ہی کیا جا سکتا ہے۔"

ایک اور موقع پر بھی اس نے یوں لکھا:

"میں نے اس کام کو بلحاظ نوعیت اپنی مثال آپ بنانے کا تہیہ کیا تھا، لامثال سچائی سے کام لے کر میں دنیا کو یہ بتا دینا چاہتا تھا کہ دیکھو! یہ ہے اس شخص کی اصلی اور حقیقی تصویر . . . . میرا یہ عقیدہ تھا اور اب بھی یہ میرا ایمان ہے کہ دریں حالات تمام امکانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے میں تمام انسانوں میں بہترین ثابت ہوتا ہوں۔ اس کے ساتھ ہی میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ انسان کا دل خواہ کتنا ہی سادہ و معصوم کیوں نہ ہو۔ اس میں کسی نہ کسی گناہ کی آلائش ضرور چھپی ملتی ہے۔"

کیا نرگسی کے علاوہ بھی کوئی اور یہ کچھ لکھ سکتا تھا ؟

غزل کیونکہ داخلیت اور "واردات قلبی" کے اظہار کے لیے مخصوص سمجھی گئی ہے. اس لیے غزل بعض اوقات انفرادیت پسند شعراء کے ہاتھوں ایسے نفسی آئینہ کی صورت اختیار کر جاتی ہے. جس میں شاعر کی شخصیت کے بعض میلانات کی جھلک بھی دیکھی جا سکتی ہے. نرگسیت کے اظہار کے لیے غالبًا غزل سے موزوں تر سانچہ دیگر اصناف ادب میں نہیں مل سکتا. اس نقطۂ نظر سے غزل کا نفسیاتی جائزہ مقطع کے بغیر ادھورا رہ جائے گا. مقطع اس بنا پر خصوصی اہمیت حاصل کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی چیز بنا دیتا ہے. غزل کے دیگر اشعار تو دوسروں کے لیے ہوتے ہیں. مگر تخلص کی بنا پر مقطع شاعر اپنے لیے لکھتا ہے. اسی لیے تو مقطع بالعموم نرگسی رنگ میں رنگا شاعر کی نفسی تسکین یا فرائڈ کے الفاظ میں "متبادل آسودگی" بھی بہم پہنچا سکتا ہے.

جن شاعروں کا عام رنگ نرگسی نہ ہو ان کے مقطعے بھی نرگسیت کے چراغ سے فروزاں ملتے ہیں. مقطع میں تعلّی غزل کی قدیم ترین روایات میں سے ہے اور تعلّی کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل نرگسیت کے غماز ہوتے ہیں. مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کیونکہ غزل کے قارئین اس سے آگاہ ہوں گے کہ حریفوں پر چوٹیں، زمانہ کا گلہ، فن کا زعم زبان پر ناز اور پھر الفتِ ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا. غرضیکہ اندازہائے تعلّی اور مقطعوں میں ان کے اظہار میں کافی سے زیادہ تنوع اور وسعت کی گنجائش ہے اس نوع کے اشعار گو مقطع کے لیے ہی مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر اشعار میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جا سکتے ہیں. تاہم تخلص کی بنا پر یہ خصوصیت سے نفسی اہمیت کے حامل ہو جاتے ہیں. تعلّی اگر روایتی انداز کی حامل نہ ہو تو اس کے نفسیاتی مطالعہ سے شاعر کے نرگسی رجحانات کا سراغ لگانا اتنا دشوار نہیں رہتا. اسی طرح خود تخلص کا انتخاب بھی بسا اوقات نرگسیت کا مظہر بن سکتا ہے. چنانچہ غالب سے لے کر یگانہ تک ایسے تخلصوں

کی تلاش بھی مشکل نہیں، جن کے حامل شعراء میں تخلص کی رعایت سے نرگسیت بھی ملتی ہے۔

غالب کی نرگسیت اس کے خطوط سے ہی نہیں بلکہ کسی حدتک اس کے عاشقانہ رویہ اور رشک وحسد سے بھی عیاں ہے۔ بلکہ بعض ردیفیں بھی نرگسیت کے رنگ کو چوکھا کرنے میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔

مثلاً ان غزلوں کی ردیفیں قابلِ غور ہیں۔

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

حُسن غمزہ کی کشاکش سے چھٹا مرے بعد[1]
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا مرے بعد

ان تینوں غزلیں کی ردیفیں نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ ردیف کو ذات کا حوالہ بنا کر ان تینوں غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے شاعر جو لاشعوری تسکین پا رہا تھا وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں

---

[1] میر کی بھی ایک غزل اسی ردیف کی حامل ہے؛

آوے گی میری قبر سے آواز میرے بعد
اُبھریں گے عشق دل سے تیرے راز میرے بعد

مصحفی نے اس سے قبل دوغزلہ لکھا تھا، مطلع ہے؛

خامش ہیں ارسطو و فلاطوں مرے آگے
دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے

اس سے ایک ہی جذبۂ نرگسیت کی حامل مسلسل غزلیں لکھواتی ہے۔ یہی وہ حالت ہوتی ہے۔ جب لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کی صرف ایک مثال ہے۔ لیکن ولی، میر تقی میر، مومن، حسرت، یگانہ، فراق، جگر وغیرہ کئی شعراء کے ہاں بھی اس رجحان کی عکاسی کرنے والے اشعار مل سکتے ہیں۔

ادب میں اسلوب کا مسئلہ نزاعی مگر اہم ترین مباحث میں سے ہے۔ بیشتر نقادوں کا یہی خیال ہے کہ اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔ نفسیاتی نقاد اس نظریہ کے پرچارک ہیں۔ اگر اسے تسلیم کریں تو پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شخصیت کے وہ کون سے عناصر ہیں جو اسلوب سے اظہار پاتے ہیں۔ اور اس اظہار سے کیا کوئی تسکین بھی حاصل ہوتی ہے اگر ایسا ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ مضمون کی ابتدا میں اس کی تصریح کی جا چکی ہے کہ شخصیت کی تشکیل اور نشوونما میں نرگسی رجحانات کو کتنی اہمیت حاصل ہے یہ کہنا تو یقیناً مبالغہ ہو گا کہ اسلوب صرف نرگسیت ہی کا مرہون منت ہوتا ہے کیونکہ اسلوب کے تعین میں ادیب کا مخصوص نقطۂ نظر، عصری ادبی رجحانات، تعلیم، اندازِ زیست، مشاہدات و تجربات اور ادبی تاریخ کا تنقیدی مطالعہ وغیرہ بہت سے عوامل کا عمل اور ردعمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لیکن ان تمام عوامل کی اہمیت تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ اتنا یقیناً کہا جا سکتا ہے کہ اسلوب میں بعض اوقات نرگسیت ایک مخصوص نوعیت کی رنگ آمیزی کا ضرور ہی باعث بن جاتی ہے۔ اسلوب پوشاک نہیں کہ جسے حسب ضرورت بدلا جا سکے یا فیشن کی لہر اسے متروک قرار دے۔ یہ تو جلد کی رنگت ایسی چیز ہے۔ اچھی یا بُری جیسی بھی ہے۔ اگر کوئی ندرت ہے تو اظہار ذات کے لیے اگر کوئی دلکشی ہے تو وہ الفت ذات سے ماخوذ ہے اور اگر اس سے قاری پر کوئی خاص تاثر مرتب ہوتا ہے تو تشہیر ذات کے لیے ہے۔ شاید اسی لیے ہر اچھے ادیب کے لیے صاحبِ اسلوب ہونا ضروری نہیں، غالباً اردو نثر میں چند حضرات ہی کو صحیح معنوں میں صاحب اسلوب سمجھا جا سکتا ہے۔ محمد حسین آزاد، غالب، شبلی،

ابوالکلام آزاد وغیرہ صرف چند ہی نام ہیں۔ اگر ان کے اسلوب کی انفرادیت کے تعین کے لیے کسی ایک کے بھی اسلوب کے تحلیلی مطالعہ سے ان کے تشکیلی عناصر کا سراغ لگا کر ان کی شخصیت کے عناصرِ ترکیبی سے موازنہ کیا جائے تو نرگسیت بھی اہم کردار ادا کرتی ہوئی نظر آئے گی۔

ادب میں نرگسیت کی مختلف کارفرمائیوں کے مطالعہ کی یہ تمام مثالیں نرگسیت کے اظہار کی مثبت اور فن کارانہ مثالیں سمجھی جا سکتی ہیں۔ لیکن یہ اس وقت ہے جب نرگسیت شخصیت میں متوازن انداز سے موجود ہو یا ذات اظہار کے لیے تخلیقی وسائل کامیابی سے استعمال کر رہی ہو لیکن حد سے تجاوز کی ہوئی مریضانہ نرگسیت انفرادی سطح پر شخصیت کی صحت مند نشو و نما کے لیے مضر اور ادبی لحاظ سے باعث نقصان ثابت ہوتی ہے۔ اور اس سے پژمردگی، دروں بینی، انفعالیت، شکست خوردہ ذہنیت، عدم تحفظ کے احساسات اور مریضانہ انفرادیت پر مبنی رجحانات پیدا ہو کر شخصیت کو ناآسودگی کے بھنور میں پھنسائے رکھتے ہیں۔ ایسے میں ادب محض بے مقصد انفرادیت کے اظہار کا وسیلہ بن کر رہ جاتا ہے۔ قاری اس سے کیا حاصل کرتا ہے۔ ادیب کو اس سے غرض نہیں ابلاغِ ذات فن کارانہ ہو تو قاری بھی اس سے نفسی فوائد حاصل کرتا ہے۔ اسی لیے تو بعض تحریریں ذہن پر دائمی نقوش چھوڑ جاتی ہیں۔ لیکن فن کارانہ چابک دستی ختم کر دینے سے افراط و تفریط کی بنا پر نہ فن رہتا ہے اور نہ ابلاغ، محض ذات ہی ذات رہ جاتی ہے۔ جیسے ڈاکٹر وزیر آغا کا پلپلا انشائیہ!

بعض اوقات نرگسیت کا پیدا کردہ منفی رویہ اچھے بھلے فن کاروں میں ایسی ذہنی الجھنیں پیدا کر دیتا ہے کہ وہ اپنے اصل ادبی منصب کو فراموش کر کے اور تنقیدی بصیرت سے چشم پوشی کرتے ہوئے اپنے تخلیقی شعور کو غلط راہوں پر لے جاتے ہیں۔ یوں نرگسی تسکین تعمیر کی بجائے تخریب کا سہارا لے کر کسی ایک کو نشانہ بنا لیتی ہے اور یوں اچھا بھلا

یگانہ، غالب شکن بن جاتا ہے اور انور سدید دشنامی کالم نگار!

تنقید کے بعض دبستانوں میں جیسے تاریخی عمرانی اور کسی حد تک اشتراکی بھی (ہر چند کہ اشتراکی تنقید میں مادی جدلیات اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے) معاشرہ اور اس کی تشکیل کرنے والے عناصر کے تفصیلی تجزیہ کو پس منظر بنا کر تخلیق کاروں کے تخلیقی شعور کی نشوونما اور تخلیقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کلچر کا مطالعہ بھی اسی ذیل میں آجاتا ہے۔ کیونکہ معاشرہ کے تانے بانے میں جن نقوش اور رنگوں کی وجہ سے انفرادیت پیدا ہوتی ہے، وہ کلچر ہی سے عبارت ہیں۔ یہی نہیں کلچر سے کسی خاص عہد کی ذہنی فضا متاثر ہوتی ہے۔ اور پھر آنے والے تخلیقی اذہان کے لیے فضائے تخلیق کی صورت اختیار کر کے ان کی تخلیقات کو عصری تقاضوں اور ان سے جنم لینے والے نفسی میلانات سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ کلچر کی تشکیل میں پہلے تو تاریخی، اقتصادی اور سماجی کئی طرح کے عوامل کارفرما ہوتے ہیں۔ یوں جب کلچر مخصوص اوصاف اختیار کر کے ایک خاص رنگ میں رنگا جاتا ہے۔ تو یہی رنگ استثنائی مثالوں سے قطع نظر بیشتر تخلیق کاروں کے رنگ طبع کو متاثر کرتا ہے۔ اگر تشکیلی عوامل میں تغیر و تبدل نہ ہونے سے اقدار کے مثبت یا منفی پہلو دیر تک برقرار رہیں تو کلچر سے پیدا ہونے والی ذہنی فضا بھی کیوں کہ برقرار رہتی ہے اس لیے بعض اوقات افراد کی مانند کلچر کا بھی ایک مخصوص مزاج بن جاتا ہے۔ گریس سٹورٹ نے اس ضمن میں "نرگسی کلچر" کی ترکیب استعمال کی ہے، اس کے بقول :

"بعض اوقات غلطی سے ہی۔ ساری تہذیب ہی نرگسی بن جاتی ہے۔ اور ایسی تہذیب مریضانہ حساسیت، تعرفیت، املاک پسندی، حسد، جارحیت، نفرت اور حقارت وغیرہ کی بناء پر اپنے ہیجانات پر قابو پانے میں اگر ناکام ثابت ہو تو وہ پھر اسی راستہ پر آنکھیں بند کیے گامزن رہتی ہے، جو بالآخر اجتماعی خودکشی پر

منتج ہوتا ہے۔" ؎

ژنگ نے بھی اس اجتماعی خودکشی کی کیفیت کے اظہار کے لیے "اجتماعی اعصابی خلل ("MASS PSYCHOSIS") کی ترکیب استعمال کی تھی اور ایسے ہی کلچر میں سانس لینے والوں کے بارے میں گریس سٹورٹ نے لکھا تھا کہ "وہ ہر وقت اس بارے میں چوکنے رہتے ہیں کہ کہیں کوئی ان سے سبقت نہ لے جائے۔ نرگسیوں کا ایک جمِ غفیر ہے کہ ایک دوسرے کے کہنیاں اور کندھے مارتے، دھکیلتے، سازشیں کرتے اور چھل سے کام لے کر بہتر سے بہتر آئینہ کے لیے لڑتے جھگڑتے رہتے ہیں۔" ؎

اگر اس نفسیاتی معیار کے لحاظ سے تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو قدیم یونان ملکہ الزبتھ کا انگلستان، نازی جرمنی...... ان سب کے کلچر میں نرگسی عناصر کی تلاش اتنی مشکل نہ ہوگی، اس ضمن میں لکھنوی معاشرہ کو بھی نرگسی کلچر کی جامع اور مکمل مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ وہ کیونکہ سیاسی انحطاط کا زمانہ تھا۔ اس لیے نرگسی کلچر کے بیشتر منفی پہلو ہی سامنے آئے۔ دلّی کے اجڑنے پر صرف لکھنو ہی خوشحالی کا مرکز رہ گیا۔ اس لیے لکھنو دربار فن کاروں اور تخلیق کاروں کا ان داتا بھی تھا اس عہد کے عوام اور شعراء میں بھی خود کو دہلی سے ممتاز رکھنے کی شعوری کاوش ملتی ہے (میرامن کی سادہ نگاری کو جب رجب علی بیگ نے "محاوروں کے ہاتھ منہ توڑے ہیں۔" کہا تو اس کی وجہ بھی اسی نفسیاتی رجحان میں تلاش کی جا سکتی ہے)، غزل کے اندازِ عشق میں تبدیلی، معاملہ بندی، واسوخت، ریختی اور ان سب سے جنم لینے والی عریانی، فحاشی، سوقیانہ پن اور ابتذال، اور پھر ان سب پر مستزاد رعایتِ لفظی سے لے کر شوکتِ لفظی تک تمام لفظی موشگافیوں

؎ . "NARCISSUS" p.83

؎ . IBID p.93

کو خصوصی اہمیت ہی نہ دینا بلکہ بعض صورتوں میں تو مقصودِ فن ہی قرار دے دینا الغرض اگر لکھنوی کلچر کے نفسی مطالعہ سے اس میں نرگسیت کی اہمیت متعین کرنے کے بعد لکھنوی کے دبستان کا جائزہ لیا جائے تو میرے خیال میں اس دبستان کے کئی پہلوؤں پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔

لیکن یہ مختصر مضمون ایسے تفصیلی جائزہ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔

ادب اور فحاشی

فحاشی کی خواب جوانی کی مانند بہت سی تعبیریں کی جاچکی ہیں۔ اس لیے کہ اپنی انفرادی حیثیت میں کوئی تحریر بھی فحش نہیں قرار دی جاسکتی بلکہ سماجی تحریمات مذہبی اوامر و نواہی اور قانون تعزیرات کے تناظر میں دیکھنے پر ہی کسی تخلیق کو فحش قرار دیا جاتا ہے، اور پھر اس کے بعد احتساب کا مسئلہ سامنے آتا ہے، قطع نظر اس سے کہ احتساب سے ممکنہ فوائد حاصل ہوتے بھی ہیں یا اس "فحش" تحریر کی مزید تشہیر ہی ہوتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ سماجی تحریمات اور قانونِ تعزیرات کوئی قوانین فطرت نہیں کہ ناقابلِ شکست ہوں۔ بلکہ تغیّر پذیر ہیں۔ اور اسی لیے اضافی! جب کہ ادب پارہ تخلیق کی بناء پر دیگر تخلیقات کی مانند، انفرادیت ہی

کا حامل نہیں بلکہ زمان و مکان میں اپنا جداگانہ وجود بھی رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں ادبی یا فنی تخلیقات کے اصول معاشرہ، مذہب اور قانون ایسی ہی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ ان کے تابع نہیں بلکہ ان سے ماورا اور بے نیاز بھی ہیں۔ اس لیے تخلیق مطلق ہے۔ لہذا مطلق کی پرکھ کے لیے اضافی کا معیار بنانا غیر منطقی ہے اور اسی لیے گمراہ کن بھی!

اگر قدیم داستانوں، مثنویوں، ریختی اور بعض لکھنوی شعراء کے اشعار کا جائزہ لیا جائے تو ان میں سے ایسا مواد نکل آئے گا جو "آج" کے معیار کے لحاظ سے یقیناً فحش قرار دیا جا سکتا ہے۔ بلکہ اسی بناء پر "باغ و بہار" کے تو بعض حصے ہی حذف کرا دیے گئے تھے۔ چنانچہ جب ڈنکن فاربس نے ۱۸۶۰ء میں لندن سے باغ و بہار کا چوتھا ایڈیشن طبع کیا تو اس کے پیش لفظ میں یہ بھی لکھا:

"یہ واضح رہے کہ میرامن کے اصل متن اور بعدازاں اشاعت پذیر ہونے والے ایڈیشنوں میں کچھ ایسے قابل اعتراض حصے بھی تھے جو مشرقی تحریروں میں عموماً پائے جاتے ہیں۔ انہیں میں نے کیپٹن ڈبلیو۔ این۔ ریس ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن اور پرنسپل کلکتہ یونیورسٹی کے ایماء پر یا تو حذف کر دیا، یا قدرے مختلف الفاظ میں بیان کر دیا"۔

ڈنکن فاربس کے پیش لفظ میں اصل چٹھی کی نقل بھی درج ہے، جس میں باغ و بہار کے ضمن میں یہ لکھا ہے کہ "آئندہ طباعتوں سے ایسے تمام حصے حذف کر دیں، جو ممتحن حضرات کے لیے باعثِ شرم اور طلباء کے لیے مخرب الاخلاق بن سکتے ہیں"۔

آج بھی باغ و بہار نصاب میں ہے اور وہ "مخرب الاخلاق" حصے بھی موجود ہیں! منٹو تو یوں ہی بدنام ہوا۔ ہمارے قدیم ادب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں، اور

پھران پر مستزاد مولانا رومی کی بعض حکایات، مذہبی صحائف کے بعض قصص، احادیث میں جماع اور غسل کے مسائل اور عورتوں کے لیے مثالی تالیف "بہشتی زیور" کے بعض بیانات۔ کہاں تک گنواؤں فہرست طویل سے طویل تر ہوتی جائے گی۔ مثالیں پیش کرنے کی یوں جرأت نہیں کہ :

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے !

ادب اور فحاشی کے باہمی رابطہ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت ملحوظ رہنی چاہیئے۔ کہ فحش سے مراد جنس کا بیان ہے۔ جنس سماجی تحریمات کے کانٹوں میں کھلا پھول ہے اس لیے اخلاقی معائیر کے ساتھ ساتھ جنس اور پھر اس کے نتیجہ میں فحاشی کے بارے میں تصورات تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ہم جب اپنے ماحول کو دیکھتے ہیں تو مصنوعی شرم کا جواز سمجھ میں نہیں آتا۔ اسلام نے چار شادیوں کی اجازت ہی نہیں دی بلکہ جنس کو زندگی کی اہم حقیقت سمجھتے ہوئے تجرّد کی ممانعت کی۔ اسی طرح قرآن مجید میں عورت کو مرد کی کھیتی قرار دیا گیا ہے۔ نہ کہ تجرّد پسند سینٹ پال کی طرح یہ اعلان کیا :

"I SAY TO THE UNMARRIED AND WIDOWS, IT IS GOOD FOR THEM TO ABIDE EVEN AS I; BUT IF THEY CAN NOT, LET THEM MARRY FOR IT IS BETTER TO MARRY THAN TO BURN."

ادب اور فحاشی کی بحث میں نامناسب اصطلاحات کی وجہ سے بھی بڑی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ انگریزی میں اس لحاظ سے زیادہ سہولت ہے۔ وہاں OBSCENITY[له]

[له] ۔ OBSCENE کا لغوی مطلب وہ منظر جو سٹیج پر اداکاری کے ذریعے پیش نہ کیا جا سکے۔

اور PORNOGRAPHY ^له^ دو اصطلاحات ہیں۔ یہ ادبی ہی نہیں، بلکہ ان کی قانونی حیثیت بھی ہے۔ چنانچہ "یولیسس" پر سے امریکہ میں پابندی ختم کرنے والے جسٹس جان ایم وولزلے نے ۶ دسمبر ۱۹۳۳ء کو اپنے فیصلہ میں یہ بھی لکھا :

"عدالتوں نے OBSCENE کی یہ قانونی تعریف متعین کی ہے : جنسی خواہشات کی بیداری، جنسی لحاظ سے گندے خیالات اور پُرشہوت جذبات کا بھڑکانا،

اپنے فیصلہ کے ابتدائی حصہ میں جسٹس وولزلے نے یہ بھی تحریر کیا :

"کسی بھی کتاب کو OBSCENE قرار دیے جانے والے ہر مقدمہ میں اس امر کا تعین کرنا ہوگا کہ کیا باعثِ تحریر PORNOGRAPHY ہی تھا، یعنی تحریر کے ذریعہ سے جنس کا استحصال !"

مگر ہمارے ہاں ابھی تک باقاعدہ مفہوم کی حامل اصطلاحات نہیں، بس عریانی اور فحاشی ایسے غیر واضح مفہوم کے حامل الفاظ سے کام چلالیا جاتا ہے۔ اور عُریانی کو اگر OBSCENE کا مترادف قرار دے بھی دیا جائے تو انگریزی اصطلاح کے درست مفہوم کا ابلاغ پھر بھی نہیں ہوتا۔ میرے خیال میں اگر OBSCENITY کے لیے "جنس نگاری" استعمال کی جائے۔ اور جنس کی تجارتی مقاصد کے لیے بروئے کاری یعنی PORNOGRAPHY کے لیے "فحاشی"، تو اس مسئلہ پر زیادہ قطعیت سے بات کی جا سکتی ہے۔ اس صورت میں تحریمات کی بناء پر ہر "ناقابلِ بیان" بات کا بیان کرنا "عریانی" قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہمارے ہاں کھلے بندوں بوسہ بازی معیوب ہے۔ ادب پارہ میں بوسہ بازی "عریانی" ہوگی (جب کہ مغربی ادب میں نہیں)، منٹو کے افسانہ "ٹھنڈا گوشت" میں "جنس نگاری" اور وہی وہانوی قسم کی کتابوں میں "فحاشی" !

له۔ "PORNOGRAPHY" کا لغوی مطلب "قحبہ نگاری" بنتا ہے۔

تخلیق کارزندگی کا نباض ہے۔ اس لیے جب سماجی تحریمات انسانی سوچ کے خزانہ پر افعی بن کر پہرہ دے رہی ہوں تو تخلیقات سے چارہ سازی لازم ہوجاتی ہے۔ اور وہ کسی ماہر جراح کی مانند سماجی عوارض کے ان پکے ہوئے پھوڑوں پر قلم کے نشتر سے حملہ آور ہوتا ہے۔ جن کے تعفن اور زہرناکی سے سماج کی صحت مندی کو خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ کیونکہ سب سے زیادہ پابندیاں جنس ہی پر عائد ہیں۔ ادھر انسانی زندگی۔ ۔ ۔ ۔ میں اس کا بالواسطہ اظہار بھی سب سے زیادہ ملتا ہے۔ اس لیے سماجی تطہیر کے لیے بعض اوقات جنس نگاری لازم ہوجاتی ہے۔ اسی لیے منٹو اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح بہت سے تخلیق کاروں کے لیے جنس نگاری سماجی احتجاج کا ایک ذریعہ بنی۔ نارمن ملر نے ایک مرتبہ اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ جنگ کو یا ایسی صورتِ حال سے نفرت کے اظہار کے لیے "NAKED AND THE DEAD" میں "چو حرفی الفاظ" کی ضرورت تھی اور ناول میں ان سے کام چلا لیا گیا مگر آج ویت نام کی جنگ نے ملک میں پژمردگی اور مایوسی کی جس فضا کو جنم دیا، اس کی شدت بیان کرنے کے لیے تو "چوحرفی لفظ" اور گالیاں بھی ناکافی ثابت ہو رہی ہیں۔ شاید اسی لیے وہاں کی نئی نسل اور ہپیز وغیرہ بطور احتجاج چوراہوں پر کپڑے اتار کر کھڑے ہوجاتے ہیں۔ اسی لیے تو بقول جٹس وولز "اگر جوائس "یولیسس" کے لکھنے میں ایمانداری سے کام نہ لیتے ہوئے اظہار کے لیے یہ تکنیک نہ وضع کرتا تو نفسیاتی لحاظ سے تاریخ گمراہ کن ہوتے اور یوں وہ اپنے ہی طریقِ اظہار کی عدم پیروی کا مرتکب قرار دیا جاتا، اس کا یہ طرزِ عمل فن کارانہ نقطہ نگاہ سے ناقابلِ معافی ہوتا۔"

جب انفعالیت، ذہنی پژمردگی اور یاسیت قومی سطح پر فروغ پا رہی ہوں اور نتیجہ میں فرد میں خارج سے فرار حاصل کر کے اپنی ذات میں پناہ گزینی کا رجحان بڑھ رہا ہو تو معاشرہ کے سمندر میں ذات ایک جزیرہ بن جاتی ہے۔ اس مریضانہ صورتِ حالات

کی شناخت کے لیے جنس سے دلچسپی اور جنس نگاری کو سب سے اہم علامت قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے تو ۱۹۳۰ء کے بعد سے سیاسی اور سماجی سطح پر احتجاج میں جنس اور جنس نگاری نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ چنانچہ "انگارے" سے لے کر منٹو تک اور پھر منٹو کے مقدمات سے لے کر اب تک معاشرہ نیچے ہی جا رہا ہے اور اسی لیے ادب میں جنس کا سکہ چل رہا ہے۔

ان حالات میں تخلیق کار کے لیے اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں رہتا کہ وہ داخلی خلار کا سفر طے کرتے ہوئے ذات کی بھول بھلیوں میں سے گزر کر زندگی کے اس حُسن کو اجاگر کرے۔ جسے تحریم اور امر و نہی نے گندگی قرار دے رکھا ہے۔ ایک نام نہاد مذہبی شخص کے لیے چار بیویوں کے باوجود بھی جنس گندگی ہو سکتی ہے۔ مگر ایک بالغ نظر اور باشعور تخلیق کار کے لیے نہیں! اور ان حالات میں تو جنس نگاری کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے، جب معاشرہ دورِ انتشار سے گزر رہا ہو اور قومی مقاصد اور ملّی نصب العین کے فقدان کی بنا پر فرد کو تذبذب اور عدم مفاہمت کی بنا پر معاشرہ سے کٹ کر رہ جانے کا اندیشہ لاحق ہو۔ ان حالات میں جب کہ صراطِ مستقیم نہ ہو، اور نگاہ بھی دھندلا چکی ہو تو تخلیق کار کی "KLIEDOSCOPIC VISION" کی بنا پر صرف جنس ہی آخری پناہ گاہ رہ جاتی ہے کہ حیاتِ انسانی میں صحت مندی کی ایک انتہا سے لے کر مریضانہ کجروی کی دوسری انتہا تک صرف جنس ہی ایک ایسا واقعہ ہے جو "KLIEDOSCOPIC VISION" کے حامل تخلیق کار کے لیے تنوع کے لامحدود مناظر پیش کر سکتا ہے۔

ادب کے کسی بھی مسئلہ پر قارئین کو فراموش کر کے بحث نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے عریانی، جنس نگاری یا فحاشی جہاں موضوع اور اسلوب کے مسائل ہیں۔ وہاں یہ قارئین کے بھی ہیں۔ کتاب لکھتے اور چھاپتے وقت تخلیق کار اور ناشر نے یہ نہیں طے کیا ہوتا کہ

اسے کس عمر، ذہنی سطح اور طبقاتی حیثیت کے قاری خریدیں، جس طرح ریڈیو اسٹیشن سے پروگرام نشر کر دیا جاتا ہے، اور اسے سُننے کے لیے اسی مخصوص فریکونسی کے مطابق ہی اپنے ریڈیو کو سیٹ کرنا ہوتا ہے۔ اسی طرح تخلیقات کا معاملہ ہے۔ لکھنے والا۔ وقتِ تخلیق۔ ذہنی کیفیات اور نفسی واردات کے جو ہفت خواں طے کرتا ہے، ان کا درست ابلاغ اسی صورت میں ہو سکتا ہے۔ جب قاری کا ذہن تعصبات، تحریمات امرونہی اور اسی قسم کے منفی عناصر سے پاک ہو کیونکہ تحسین ادب میں یہ منفی عناصر ہی سب سے بڑی رکاوٹ بنتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان ہی کی بنا پر خلطِ بحث سے مسائل الجھتے ہیں۔ ادب کا مخاطب انسان ہوتا ہے نہ کہ کوئی عقیدہ، قاعدہ یا نظریہ!

جذباتی لگاؤ کی بنا پر جب کسی نظریہ یا جزوِ ایمان عقیدہ کی مخالفت نہ برداشت کرتے ہوئے اس کے خلاف آواز بلند کی جائے تو اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن جنس کے خلاف صدائے احتجاج کی تُک سمجھ میں نہیں آتی کہ یہ حیاتیاتی وقوعہ ہی نہیں بلکہ کسی حد تک انسانی جذبات کی اساس بھی ہے۔ کیا یہ محض تمدن کی مصنوعی شرم کی بنا پر ہے "یا خاموشی کی سازش" کے باعث؟ تخلیق کار کو اس سے غرض نہیں، تخلیقات سماج میں انقلاب برپا کر سکتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود بھی ان کا "سماجی" ہونا ضروری نہیں، اسی طرح جنس نگاری معاشرہ میں ہلچل پیدا کر سکتی ہے۔ اور اندازِ نظر بھی تبدیل کر سکتی ہے۔ لیکن اس کا معاشرتی قواعد کے تابع ہونا ضروری نہیں۔ اور اسی سے جنس نگاری کے خلاف سماجی احتجاج کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ تمدنی لبادوں میں لپٹا ہوا فرد خود کو ننگا محسوس کرتا ہے جو کجروی شائستگی نے چھپا رکھی تھی۔ ادب میں برسرِ عام اس کا ڈھنڈورا پیٹ دیا گیا۔

متوسط طبقہ سے مراد ایک خاص حد تک آمدنی رکھنے والے لوگ نہیں، بلکہ متوسط طبقہ سے مراد مخصوص ذہنیت کے حامل افراد ہیں۔ یعنی وہ لوگ جو کولہو کے بیل بنے اپنی زندگی کے معمولات میں نباتات سے مماثل معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ ہر اس شے، حالات وقوعہ

یا نظریہ کے مخالف ہوتے ہیں، جو کسی نہ کسی طرح کی تبدیلی پر منتج ہو سکتا ہے۔ اسی اندازِ نظر سے جو ایک خاص طرح کی انفعالیت جنم لیتی ہے اس کا رنگ چوکھا نسبتاً کم آمدنی کی بنا پر عدمِ تحفظ کے احساس سے ہوتا ہے۔ ان کی منزل زندگی میں ایسا مقام حاصل کرنا ہے جواں میں احساسِ تحفظ پیدا کر سکے تاکہ موجودہ حیثیت سے لڑھک کر نچلے طبقہ میں جا گرنے کا خدشہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے مٹ جائے۔ اسی لیے اقدار، ضوابط، تحریمات وغیرہ ان کے لیے اتنی پابندیاں نہیں، جتنی معاشرہ میں اپنی حیثیت مستحکم کرنے کے ذرائع اور جنس سمیت کسی بھی ایسی بات کے تذکرہ سے زندگی کے ان سہاروں کو متزلزل محسوس کرتے ہیں تو اخلاق اور شائستگی کے نام پر وہ ان کے خلاف صف آرا ہو جاتے ہیں لیکن نتیجہ؟

انسانی فطرت کا یہ خاص وصف ہے کہ۔ پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے۔ کے مصداق جنس اور اس کے صحت مندانہ اظہار پر عائد کردہ پابندیاں بالواسطہ اظہار یا تسکین کے ذرائع کبھی بھی مسدود نہیں کر سکیں۔ فرانس، اٹلی اور سپین وغیرہ کے مقابلہ میں قدیم انگلستان میں تحریمات وغیرہ کی بنا پر بظاہر تو جنسی شرم کا راج تھا۔ لیکن حقیقت یہ تھی کہ گلی کوچے طوائفوں سے اٹے پڑے تھے۔ اور آبادی کا کثیر حصہ آتشک میں مبتلا تھا۔ بلکہ ڈی۔ ایچ لارنس کے خیال میں تو جنس کا خوف آتشک ہی کا پیدا کردہ ہے۔ وکٹورین انگلستان متوسط طبقہ کی اخلاقیات کے لیے اب ایک مثال کی حیثیت اختیار کر چکا ہے، لیکن ان "EMINENT VICTORIANS" کی نجی زندگی کچھ اور ہی تھی۔ اس ضمن میں جیمز گرام مرے کا نظریہ بھی قابل غور ہے۔ اس کے بقول آج ہم جنسی تناؤ، کجروی اور تحت الشعور میں احساس گناہ کے باہمی روابط کو خوب سمجھتے ہیں مگر وکٹورین علمی سطح پر اس سے آگاہ نہ تھے۔ لیکن ان روابط کا اظہار ان کے پسندیدہ فحش ادب سے ہو

جاتا ہے، جس کی نمایاں خصوصیت کجروی اور آزار پسندی تھی" ؎۱

اسی طرح بہت سے مشہور اور ثقہ ادیبوں نے اپنے تناؤ کو ہلکا کرنے کے لیے بہت کچھ لکھ ڈالا۔ اس سلسلہ میں مارک ٹوین، سوئفٹ، بائرن اور سون برن وغیرہ صرف چندہی نام ہیں۔ ہمارے یہاں بھی "الٰہیات" کے نام سے بڑے بڑے شعراء سے منسوب فحش اشعار نجی محفلوں میں سنائے جاتے ہیں۔ جب کہ عصمت چغتائی نے تو جوش کا نام بھی لے ڈالا۔ یہ سب مصنوعی شرم کے لبادے کو سرکا کر ذرا انسانوں کی طرح کھل کر سانس لینے کی نجی کوششیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ جوفرے گوڈزنے اس وقوعہ کا اجتماعی سطح پر جائزہ لیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ فحاشی اور مصنوعی شرم کا جام ومینا ایسا ساتھ محسوس ہوتا ہے کیونکہ جس زمانہ میں مصنوعی شرم کا جتنا زیادہ چرچا ہوتا ہے۔ فحاشی میں اتنی ہی مقبولیت نظر آتی ہے۔ جنس نگاری کسی خاص واقعہ کا بیان ہے جب کہ مصنوعی شرم موضوعات (یعنی جنس) پر پابندی عائد کرنا ہے۔ تجربہ کا برملا اظہار ممنوعات میں شامل ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے بارے میں حقیقت سے قریب تر تصورات کی اساس پر ایک جہانِ خیال کی تشکیل کی جاتی ہے۔ جس کی سب سے بڑی خصوصیت احساس جرم پر مبنی لذت یا لذت پر مبنی احساس جرم ہوتا ہے۔ چنانچہ جن افراد میں تصورات کی قوت کمزور ہو یا جن کی جنسی قوت ناقابلِ تسکین ہوتی ہے، وہی فحش کے سب سے بڑے قدرداں ثابت ہوتے ہیں" ؎۲

احتجاج کا احتساب سے گہرا تعلق ہے اور احتساب کیونکہ قانونی فعل ہے۔ اس لیے جنس نگاری کی قانونی حیثیت کی تفہیم لازم ہو جاتی ہے۔

؎۱۔ "A HISTORY OF MORALS" p.152

؎۲۔ "PORNOGRAPHY OF DEATH" (ENCOUNTER)

اس ضمن میں ہندوستان کے سپریم کورٹ کے فیصلہ کی ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔
نئی دہلی میں انڈین سپریم کورٹ کے جسٹس مسٹر ہدایت اللہ نے ڈی۔ایچ لارنس کے ناول "لیڈی چیٹرلیز لور" پر ہندوستان میں پابندی برقرار رکھتے ہوئے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ "غیر اخلاقی اثرات قبول کرلینے کی صلاحیت رکھنے والے وہ افراد جن کی دسترس میں یہ کتاب آسکتی تھی۔ یہ خرابی اور مخرب الاخلاقی کا باعث بن سکتی ہے۔"

جسٹس ہدایت اللہ نے لارنس کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا:

"وہ ایک جرات منداديب تھا، لیکن نفرت کی پیداوار ہونے کی بنا پر اس کے جوش نے اظہار کے لیے غلط مراکز کا انتخاب کیا۔ جس کے نتیجہ میں عام لوگوں کے لیے اس کا یہ ناول کچھ ضرورت سے زیادہ ہی "PHALLIC" ہو گیا۔"

انہوں نے اس خیال کا اظہار بھی کیا کہ جہاں تک لارنس کی جنس نگاری کا تعلق ہے تو اس کتاب کے حذف شدہ حصوں کے جداگانہ یا عام کتاب کے سیاق وسباق میں رکھ کر مطالعہ کرنے سے ہندوستان میں مروج اخلاقی معائیر کی تکذیب ہوتی ہے۔

اٹھارویں صدی میں ۱۷۲۷ء تک انگلستان میں جنس نگاری ایسا ناپاک فعل مذہبی عدالت کے دائرہ اختیار میں رہا۔ ۱۸۵۷ء میں پہلی مرتبہ "OBSCENE PUBLICATION ACT" پاس کیا گیا، جس میں اس کی حدود وغیرہ متعین کی گئیں یہ قانون ۱۹۵۹ء تک مروج رہا۔ اسی سال ایک نیا قانون بنایا گیا۔

انگریزی قانون کی پیروی میں امریکہ میں ۱۷۲۷ء میں اسے تعزیراتی جرم قرار دیا گیا امریکی آئین کی پہلی اور چودھویں ترامیم تحریر وتقریر اور نشرواشاعت کی آزادی کی ضامن ہیں۔ لیکن اس کے باوجود فحاشی کے الزام میں کتابیں، رسالے اور فلمیں ضبط ہوتی رہتی تھیں۔ تعزیراتی قوانین تو تھے لیکن ان سے کسی معیار کی تشکیل نہ ہو سکی۔ علاوہ ازیں

ہر اسٹیٹ کے اپنے اپنے قوانین بھی تھے۔ یوں وضاحت، قطعیت اور ایک معیار کے فقدان کی بنا، پر ایک کتاب ایک اسٹیٹ میں تو ضبط ہو جاتی جب کہ دوسری میں کھلے بندوں بکتی رہتی۔

انگلستان میں REGINA VS. HICKLIN کے مقدمہ میں فیصلہ صادر کرتے وقت ۱۸۶۸ء میں تاثر پذیر طبائع پر ادب پارہ کے جداگانہ حصوں کے جنسی اثرات کو فحش کا معیار قرار دیا گیا۔ بعدازاں بالعموم اسی مثال کے پیشِ نظر فیصلے ہوتے رہے لیکن اس معیار میں بھی کوئی قطعیت نہ تھی۔ کیونکہ چند لفظ بھی مجرم بنا سکتے تھے۔ اسی طرح "تاثر پذیر طبع" کی بنا، پر بچے اور بوڑھے، بالغ اور نابالغ کا امتیاز بھی نہیں رہ سکتا تھا، یہ خامی امریکہ کے مشہور مقدمہ ROTH VS. U.S. کے فیصلہ سے دور ہوئی۔ امریکی عدالتِ عالیہ نے (اب سابق) چیف جسٹس ارل وارن کی سرکردگی میں، ۱۹۵۷ء میں ان تین نکات پر مشتمل معیار قائم کیا!

۱ - مواد کی کسی طرح کی بھی سماجی اہمیت نہ ہو۔

۲ - معاشرہ کے عام معیار کو مدنظر رکھتے ہوئے مواد کی بحیثیت مجموعی تمام کشش کا باعث محض جنسی لذتیت ہی بنتی ہو۔

۳ - مواد کی ترتیب اور پیش کش میں عام معاشرتی آزادی سے پیدا ہونے والی حدود کی بھی خلاف ورزی کی گئی ہو۔

عدالتِ عالیہ کے دو اور ججوں جسٹس بلیک اور جسٹس ڈوگلس کے خیال میں خالص فحاشی HARD CORE PORNOGRAPHY کی پہچان کا سب سے بڑا معیار کسی تحریر میں غیر شہوانی مناظر میں وقفے پیدا کیے بغیر شہوت خیز مناظر کا تسلسل سے بیان کرنا ہے۔ . . . جسٹس ارل وارن کے خیال میں کسی مسلّمہ قومی معیار کی عدم موجودگی کی بنا، پر کسی مواد کو فحش قرار دے کر اس پر پابندی عائد کرنے کے لیے مقامی معیار

کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیئے، جب کہ جسٹس بلیک کے خیال میں احتساب سراسر غیر آئینی ہے، ان کے خیال میں اس مقصد کے لیے حکومت کو فن کارانہ اظہار اور واضح عریانی میں امتیاز کرنا چاہیئے۔ مثلاً سرِعام ننگا ہو جانا قابلِ مواخذہ جرم ہو۔ لیکن ادب کو ہر حالت میں اس سے ماورا ہونا چاہیئے۔ اس لیے جنس نگاری کو آئینی تحفظ حاصل ہونا چاہیئے چنانچہ ۸۰ سالہ جسٹس بلیک کے بقول "جنس زندگی کی حقیقت ہے اور میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ یہ عدالت جنس کے بارے میں تحریر، تقریر پر جس طور سے احتساب عائد کر رہی ہے یہ کیسے برقرار رہ سکتا ہے بلکہ اس کے لیے تو ہمارے معاشرہ کو آج کے مقابلہ میں مزید خطرات سے دوچار ہونا پڑے گا۔" اسی طرح جسٹس اسٹوارٹ کے خیال میں "احتساب معاشرہ کی خود اعتمادی کے فقدان کا غماز ہوتا ہے۔ آئین نے ثقہ اور غیر ثقہ تحریر اور شائستگی اور ابتذال دونوں ہی کو تحفظ دے رکھا ہے۔ وہ کتاب جو میرے لیے بے سود ہے۔ میرے پڑوسی کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ہمارے آئین کے تحت جس آزاد معاشرہ نے جنم لیا ہے، اس میں ہر فرد کو آزادانہ انتخاب کی اجازت ہونی چاہیئے۔"

فحش کے تعین میں اب ایک اور عنصر نے بھی اہمیت اختیار کر لی ہے اور وہ ہے طریقِ تقسیم اور پبلسٹی! چنانچہ مارچ ۱۹۶۶ء میں امریکی عدالت عالیہ نے ۴۴ مطبوعات وجرائد کو ضبط کرتے ہوئے ان کے ناشرین کی سزائیں اس بناء پر بحال رکھیں کہ بقول جسٹس ولیم جے برنین "ان مطبوعات کا مواد اتنا تحریک خیز نہیں جتنا کہ اشتہارات "کا گدگدانے" والا انداز! چنانچہ عدالت کے فیصلہ کی رو سے جب فروخت کنندہ کا اساسی مقصد ہی مطبوعات کے شہوانی پہلوؤں کو ابھارنا ہو تو یہ امر مواد کے فحش قرار دیے جانے میں بنیادی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔"

آخر میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا احتساب سے کوئی فائدہ بھی ہو سکتا ہے کہ محض چوری کے گڑ والی بات بن جاتی ہے۔ برطانیہ میں ۱۷۲۷ء میں "شاہی محتسب" ——

LORD CHAMBERLAIN کا عہدہ وزیراعظم رابرٹ وال پول کے زمانہ میں قائم کیا گیا اور اس وقت سے لے کر جولائی ۱۹۶۸ء میں اس کے ختم کر دیے جانے تک لارڈ چیمبرلین ہر ڈرامہ میں سے کانٹ چھانٹ یا پابندی کا اختیار رکھتا تھا۔ ماضی میں GHOSTS (ابسن) MRS. WARREN'S PROFESSION (برنارڈ شا) "SIX CHARACTERS IN SEARCH OF AN AUTHOR" (پیرآندیلو) " A VIEW FROM THE BRIDGE" (آرتھر ملر) اور "CATON A HOT TIN ROOF" (ٹینیسی ولیمز) ایسے شاہکار ڈراموں پر بھی پابندی عائد کی گئی۔ اس سے احتساب کے ادبی فوائد کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

سویڈن اور ڈنمارک ادب اور فن کے ضمن میں بہت آزاد خیال ممالک میں سے سمجھے جاتے ہیں۔ چنانچہ جون ۱۹۶۸ء میں ۱۷۶ ارکین پر مشتمل ڈنمارک کی پارلیمنٹ نے ۱۳ کے مقابلہ میں ۱۵۹ سے ادب میں فحاشی کی قانونی اور تعزیراتی حیثیت ختم کر دی تو نتیجہ عریانی اور فحاشی کے سیلاب کی صورت میں نہ نکلا، بلکہ ٹائم (۲۶ جنوری ۱۹۶۸ء) کے جائزہ کے مطابق فحش کتابوں کی فروخت میں ۷۵ فیصد کمی ہو گئی۔ قانون کے نفاذ سے چھ ماہ قبل ایک نئی فحش کتاب کے ۲۰ اور ۲۵ ہزار کے درمیان نسخے فروخت ہو سکتے تھے۔ لیکن قانون کے نفاذ کے بعد ان کی اشاعت اور فروخت نصف بھی نہ رہی۔ اسکے ساتھ ہی جب جرائم کا تقابلی جائزہ لیا گیا تو جنسی جرائم، غیر قانونی حمل، ہم جنسیت، جنسی امراض، حتیٰ کہ شادیوں کی تعداد کسی میں بھی کوئی اضافہ نہ پایا گیا۔

.... کیا تتلی سے ڈرنے والے ہمارے یاران اتنے بھی نکتہ داں نہیں بن سکتے؟

ادب اور ابلاغ

ابلاغ کا مسئلہ اسلوب ہی کا نہیں، تخلیق کار کی شخصیت کا بھی ہے۔ اس لیے جب تک تخلیق کار کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے عناصر کا محاکمہ نہ کیا جائے۔ ابلاغ کے عمل کی تفہیم مشکل ہے۔

کسی بھی تخلیق کار کے ذہنی رجحانات، مخصوص نفسی میلانات اور نرگسیت سے جنم لینے والی انفرادیت کی تشکیل بظاہر تو "خود رَو" معلوم ہوتی ہے اور اپنے دائرہ عمل میں "خودکار" لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان سب کی تشکیل میں تخلیق کار کے مخصوص معاشرتی حالات کے علاوہ بقول ایڈلر:

"جسمانی ساخت اور مخصوص خامیاں بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں"۔ نیز فرائڈ کے بموجب اس کی جنسی توانائی (لیبڈو) اس سے وابستہ دباؤ کا عمل اور ان سب پر حاوی لاشعوری محرکات" جبکہ ژونگ کے خیال میں" اجتماعی لاشعور کے زیر اثر نسلی اور توارثی میلاناتِ نفس بھی اساسی کردار ادا کرتے ملتے ہیں"۔

انسانی ذہن کی تشکیل وارتقار کے سلسلے میں جدید نفسیات اور دیگر علوم (جن میں سرفہرست ہے علم الانسان) نے جو نئے نئے انکشافات کیے ہیں۔ اگر ان کی روشنی میں ادبی مسائل کا جائزہ لیا جائے۔ تو ہماری ادبی تنقید میں یقیناً نئے آفاق سے وسعت پیدا کی جا سکتی ہے۔ ہر چند کہ آج وہ ہمیں کیچڑ میں پھنسے پہیہ کی مانند معلوم ہوتی ہے۔ جو اپنے زور میں گھوم جانے کے باوجود بھی اسی مقام پر قائم رہتاہے

فرائڈ۔ ایڈلر۔ ژونگ نفسیات میں تین جداگانہ نوعیت کے مکتبہ ہائے فکر کے بانی سمجھے جاتے ہیں۔ اور تینوں نے ہی انسانی شخصیت کی پیچیدگیوں کو اپنے اپنے مخصوص اندازِ فکر سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایڈلر کے نقطۂ نظر کی رُو سے عضوی خامیاں جس احساسِ کمتری کو جنم دیتی ہیں۔ اس کی بناء پر فرد کی ذات میں ایک طرح کا خلا پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے پُر کرنے کی کوشش کی جائے تو یہ کیفیت نمایاں ہوتی ہے کہ دوسروں سے ممتاز ہونے کے لیے اپنی ذات میں کوئی خصوصیت پیدا کی جائے۔ یہ کوشش جہاں تکمیلِ ذات کے لیے کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ وہاں اس کوشش کا انداز عام زندگی میں ایک طرح کا تناسب و توازن پیدا کرنے کا موجب بھی بنتا ہے۔ یہ نہ ہو تو احساسِ کمتری اچھی خاصی دلدل بن جاتا ہے جس کا نتیجہ زیادہ شدید اور مریضانہ صورتوں میں اعصابی خلل اور ذہنی عوارض کے فروغ کا باعث بن جاتا ہے۔ ایڈلر اس خیال کا حامی ہے کہ بنیادی طور سے تخلیق کار اسی احساس کے پروردہ ہوتے ہیں۔

فرائڈ کی طرف رجوع کریں تو انسانی شخصیت کی تفہیم کے لیے ایک نیا ہی زاویہ مہیا

کیا جاتا ہے اور وہ ہے ۔

"پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے"

معاشرتی تحریمات (TABOOS) مذہبی پابندیوں اور ملکی قوانین کے سامنے بے بس انسان اپنے جنسی رجحانات کو دبانے پر مجبور ہوتا ہے ۔ یہ عالم مجبوری ہے اور اسی لیے جب تک اس کچلی ہوئی جنسیت کی خاطر خواہ آسودگی نہیں ہو جاتی ، ناآسودہ خواہشات لاشعور کے جنگل میں پناہ گزیں ہوتی رہتی ہیں ۔ جہاں سے یہ موقع پاکر خوابوں کی علامات یا کرداری محرکات کی صورت میں آسودگی پاتی ہیں ۔ بعض اوقات یہ ارتفاع پذیر ہو کر ادب اور فنون لطیفہ کی تخلیقات میں جوت پیدا کرتی ہیں ۔ یہ مثال چراغ کی ہے خود کثیف ہے مگر روشنی کا منبع بن جاتا ہے ۔ وہ جنسی توانائی جو اپنی اصل صورت میں بالکل بہیمانہ ہوتی ہے ۔ اور بے لگام ہو تو معاشرہ کے لیے خطرہ کا سُرخ نشان بھی بن سکتی ہے ۔ جب اظہار کے لیے صحت مند راستے پا لیتی ہے تو ارتفاعی مراحل طے کر کے تابندہ فن پارہ بن جاتی ہے ۔ یہاں ذہن کے نہاں خانوں میں روپوش بیڑلیس فن کار کو ان دیکھی رفعتوں سے روشناس کرا دیتی ہے ۔

ژونگ نے فرائڈ کے نظریۂ لاشعور میں مزید اضافہ کرتے ہوئے اس کے دو حصے کر دیے ۔ ایک تو انفرادی لاشعور اور دوسرا اجتماعی یا نسلی لاشعور اس نے قدیم اساطیر لوک گیتوں ، خوابوں ، وحشی معاشرہ کے مطالعہ اور قدیم مذہبی قصص کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ افراد کے بعض نفسی میلانات اور نسلی تعصبات یا مخصوص رجحانات کی تشکیل محض اتفاقی نہیں بلکہ یہ بھی ایک اثاثہ ہے جو ہم اپنے قدیم ترین آباء سے وراثتاً پاتے ہیں اس نے لاشعور اور تخلیق کے عمل کے بارے میں ایک موقع پر یوں اظہار خیال کیا ہے :-

"ہر تخلیق کار اس حقیقت سے آگاہ ہوگا کہ تخلیقی تصور از خود ہی ذہن پر حاوی

ہوجاتا ہے ۔اس کی وجہ یہ ہے کہ لاشعور محض رجعی ردِعمل نہیں ، بلکہ یہ آزاد اور خود مختار تخلیقی کارکردگی ہے ۔اس کے تجربات کی دنیا بلحاظ نوعیت یکتا ہے ۔اس کا معیارِ حقیقت بھی انفرادی ہے اور اس کے بارے میں صرف اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ ہم اس پر اثر انداز ہوتے ہیں ، اور یہ ہم پر" ؎۱

شخصیت کی تفہیم کے لیے ان تین اہم نفسیاتی نظریات کے ساتھ ساتھ اگر ادب پر مجموعی لحاظ سے نگاہ ڈالی جائے تو عبوری ادوار سے قطع نظر ادب میں بالعموم عمل اور ردعمل کی سی کیفیت ملتی ہے گو کہ اردو ادب کی عمر اتنی زیادہ نہیں ۔نیز اس میں سرسید تحریک اور ترقی پسند ادب کے علاوہ نہ تو کوئی باقاعدہ دبستان ملتا ہے اور نہ ہی کوئی باضابطہ قسم کی ادبی تحریک ۔ تاہم جب قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دور تک کے ادب کا گہری نظر سے تجزیہ کیا جائے تو اس کا ارتقا خطِ مستقیم کی صورت میں نظر نہیں آئے گا ۔ بلکہ کسی گراف کی مانند اس میں مدوجزر کی کیفیت ملے گی ، یہی دراصل ردعمل کا انداز ہے ۔

شخصیت کی تفہیم اور ادب پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد اب آیئے ابلاغ کے مسئلے کی طرف تخلیق کار کے لیے زندگی اس کا ماحول اور ہر روز کے وقوعات ایک طرح سے خام مواد مہیا کرتے ہیں ۔ اور ہر تخلیق کار بقدر ہمت اوست ، اپنی کاوشوں میں اس سے کام لیتا رہتا ہے ۔کسی ایک واقعہ ، حادثہ یا مشاہدہ سے وہ بہت زیادہ متاثر ہو کر اسے موضوع بنا سکتا ہے ۔

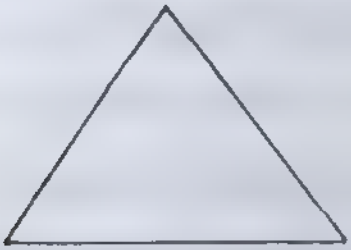
یہ امر واضح رہے کہ ہر نوع کے تہیجات یا مشاہدات اسے مائل تخلیق نہیں کر

؎۱ "JUNG, C.G.
" TWO ESSAY ON ANALYTICAL PSYCHOLOGY", P.198

سکتے۔ وہ کسی چیز سے متاثر ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی، اسی طرح تمام تخلیق کاروں کا ایک ہی وقت میں ایک ہی چیز سے متاثر ہونا بھی ضروری نہیں۔ کیونکہ بے شمار تہیجات میں ردّ و قبول کے ذہنی عمل کی بنا پر بعض کو مسترد کرتے ہوئے کچھ کو قبول کرلینا، فنی شعور اور اندازِ نظر سے ہوتا ہے۔ اندازِ نظر کی اساسی اہمیت ہے، جسے زاویۂ نگاہ، نقطۂ نظر، تنقیدی بصیرت اور نظریۂ حیات ایسی اصطلات سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ان ہی کی بنیاد پر تخلیق کاروں میں اچھے اور برے کا امتیاز کرتے ہوئے ان کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔ ردّ و قبول اندازِ نظر سے پیدا ہوتا ہے اور اندازِ نظر کی اساس تخلیق کار کی شخصیت پر استوار ہوتی ہے۔

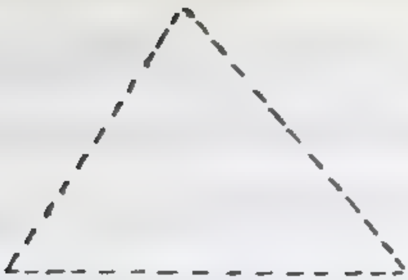
ابلاغ کو خاکوں کی مدد سے یوں سمجھا جا سکتا ہے۔[1]

(ا) (مشاہدات اور دیگر تہیجات

(ب) 

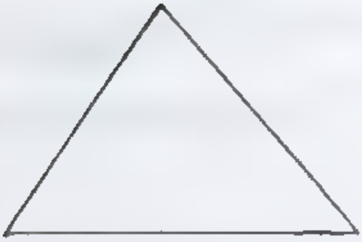
(ردّ و قبول کے بعد تخلیق کار کے ذہن میں خاکۂ تخلیق)

[1] "A PSYCHOLOGICAL APPROACH TO LITERARY CRITICISM" p.15



(ج)

(تخلیق)



(د)

(قاری کے ذہن میں ابلاغ کے بعد تخلیق)

(ا) —— تخلیق کار کے لیے تجربات، مشاہدات اور وقوعات منتشر صورت میں سامان تہیّج تو مہیا کرتے رہتے ہیں. مگر وہ ان کو ظاہری اہمیت (FACE VALUE) پر ہر تخلیقی شعور کے لیے مہمیز بننے نہیں دیتا.

(ب) ردّ و قبول کے بعد وہ اپنے ذہن میں اپنی تخلیق کا ایک خاکہ مرتب کرتے ہوئے اس میں بوقلمونی پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے. اس ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ قاری کو خواہ تخلیق کتنی ہی سپاٹ اور بے جان کیوں نہ معلوم ہو. لیکن تخلیق کار کے لیے ردّ و قبول کے ذہنی عمل کی بناء پر اس کی حیثیت ایک "MOSAIC" ایسی ہو گی. تخلیقی عمل کے بعد ابلاغ کی منزل آتی ہے.

(ج) تخلیق کار نے جذبات اور احساسات کو جس شدت سے محسوس کیا وہ کوشش کے باوجود بھی تکنیکی قیود کو ملحوظ رکھتے ہوئے الفاظ کے لبادے میں ان کے

مکمل ابلاغ پر قادر نہیں۔ اس لئے وہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرتے ہوئے فن پارے کو زیادہ موثر بنانے کی خاطر درمیان سے کچھ کڑیاں حذف کرتا جاتا ہے۔ اظہار کے نامکمل ابلاغ کو بڑے سے بڑے تخلیق کار نے بھی محسوس کیا۔ غالب کا یہ کہنا "بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل" اسی کا غماز ہے۔ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کرتے ہوئے ایک خط میں (غالباً رشید احمد صدیقی کو) لکھا تھا کہ بعض اوقات احساسات کی نزاکت اور جذبات کی لطافت الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی، اور یوں ایک ایسا اشارہ کر دیا جاتا ہے کہ قاری اس ذہنی فضا تک پہنچ سکے۔

(د) اگر قاری اپنی ذہانت سے تخلیق کی تہہ تک پہنچ کر اس کی روح کو پالے تو ابلاغ مکمل ہوگا۔ اور اظہار کی سو خوبیوں کے باوجود بھی ابلاغ نہ ہو تو تخلیق کار کا مقصد فوت ہو گیا۔

اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ ادیب کے ماحول میں مشاہدات اور تجربات بکھرے بکھرے ہوتے ہیں۔ اگر وہ ایک طرف اپنی مخصوص نفسیات کے باعث بعض جنسی رجحانات اور مخصوص جذباتی میلانات کا حامل ہوتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے ماحول کا حصہ اور معاشرہ کی اکائی بھی ہے، ادھر معاشرہ بھی مختلف طبقات میں بٹا ہے اور یہ ادیب بھی کسی ایک خانہ سے تعلق رکھتا ہے۔ یعنی اس کا مجلسی مقام بھی ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ زندگی میں عینی تصورات کے زیرِ اثر یا تو "برتر وجود" کے لیے کوشاں ہوتا ورنہ مادی وسائل کے پیچھے پیچھے ہوتا ہے۔ کبھی ماحول سے مفاہمت کرنے پر مجبور ہوتا ہے، تو کبھی وہ اس سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ یہ تمام عوامل مل جل کر اس کی شخصیت بناتے اور مخصوص اندازِ نظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ الغرض مشاہدات، تجربات اور نفسی تہیجات میں رد و قبول کے بعد ان کا ابلاغ ہی ادب میں اپنی انفرادیت کو منظرِ عام

پرلاتا ہے۔

ادب کی تخلیق میں کاغذ اور قلم کا ملاپ بھی کچھ نفسیاتی معانی رکھتا ہے اور تخلیق کار کے ہاتھوں کی جنبش اور قلم پر اس کی انگلیوں کی گرفت بھی اپنے اندر ایک مفہوم رکھتی ہے، وہ اس لیے کہ ہاتھ کی یہ جنبش محض میکانکی نہیں ہوتی۔ اسی لیے نفسیاتی لحاظ سے ہم اس کا جائزہ لینے پر بھی مجبور ہیں۔ "صریرِ خامہ نوائے سروش" ہو یا نہ ہو، لیکن اتنا یقینی ہے کہ گردشِ قلم کے لمحات میں اجتماعی لاشعور کے اثرات سے لے کر تخلیق کار کی اپنی دبائی ہوئی جنسی خواہشات تک سبھی کارفرمائی کے لیے اس چور دروازے کے متلاشی ہوتے ہیں۔ لاشعوری محرکات اور شعوری احساس کی یوں ہم آہنگی ہوتی ہے کہ یہ سب مل کر ایک مرکز پر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ تب تخلیق کار کی تمام شخصیت نوکِ قلم سے روشنائی کی صورت میں متنوع انداز سے کاغذ پر جلوہ گر ہوتی ہے اور اسی سے انفرادیت اجاگر ہوتی ہے۔

مطالعۂ ابلاغ میں شخصیت اور اندازِ نظر کی تشکیل کرنے والے عوامل اسی بناء پر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ یہ بھی دراصل ردّ و قبول کی صورت میں تجربات و مشاہدات کی کثرت میں وحدت پیدا کرتے ہیں۔ ہر ادیب کی انفرادیت ابلاغ کے لیے اپنائے گئے مخصوص سانچوں سے ہی جھلکتی ہے۔

جب تخلیق کار زندگی سے حاصل کردہ خام مواد کو اپنے ذہن میں ردّ و قبول کے بعد ایک خاص ترتیب دے دیتا ہے تو پھر اس کی پیش کش کا مرحلہ آتا ہے۔

اور یوں زبان و بیان کے ہفت خواں طے کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ الفاظ اور ان سے وابستہ متنوع اور بعض اوقات متضاد معانی و مفاہیم کی جہات کی بات ہوتی ہے۔ علائم و رموز کے پُر پیچ مراحل طے ہوتے ہیں۔ الغرض تخلیق کار کے سامنے اسلوب اور اس سے وابستہ متعدد لسانی اور فنی نشیب و فراز ہوتے ہیں۔

ابلاغ کے سلسلے میں زبان کو بالعموم سب سے بڑی رکاوٹ سمجھا جاتا ہے وہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں ممد ہوتی ہے، وہاں قواعد کی پابندیوں کی بنا، پر باعث رکاوٹ بھی ہوتی ہے۔ پھر ادب اور زبان کی بڑھتی ہوئی عمر کے ساتھ ساتھ جہاں اظہار کے سانچوں میں قطعیت پیدا ہوتی ہے۔ اور ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ وہاں اذعانیت کی وجہ سے نئے خیالات اور نئے طرزِ احساس کے اظہار میں دِقّت بھی محسوس کی جاتی ہے۔ مگر عظیم تخلیقی صلاحیتیں اپنی توانائی سے قدیم اور بعض اوقات مردہ سانچوں اور الفاظ میں بھی نئی روح پھونک دیتی ہیں۔ بقول ٹی۔ایس۔ایلیٹ:

"عظیم شاعر وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ سے زیادہ کام لیتا ہے بلکہ صحیح معنی میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے"۔ [۱]

اس کے ساتھ ہی بورس پاسترنک کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے:

"پیغام کی گراں باری کے شدید اور خود پر حاوی ہو جانے والے احساس سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ فنکار اپنی شدتِ احساس سے پرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس پرانی زبان کی بھی قلب ماہیت ہو جاتی ہے"۔ [۲]

اگر ولی، میر، مومن، غالب، حسرت اور اقبال وغیرہ کا مطالعہ کریں تو ان آراء کی صداقت عیاں ہو جاتی ہے۔

مجموعی لحاظ سے پروفیسر ایبر کرومبی نے ابلاغ کے مسئلے پر بڑے متوازن انداز

---

۱. "NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF CULTURE" p.111-12

۲. "THE PASTERNAK AFFAIR " p.38

سے روشنی ڈالی ہے ۔ ان کے بقول :

"اپنے تخیل کو قاری کے ذہن و شعور میں منتقل کرنے کا نام ہی ابلاغ ہے ۔ اس مقصد کے لیے تخیل کو الفاظ کا روپ دے کر قاری کے ذہن میں بر سر عمل لانا ہی کافی نہیں ، بلکہ الفاظ کی قوت و اثر سے قاری کے تخیل کو بھی اپنے تصرف میں لانا ضروری ہے ۔ یہ اس لیے تاکہ قاری اور مصنف کا تجربہ تا حدِ امکان ایک دوسرے سے مماثلت اختیار کرے اسی لیے مصنف کے لیے الفاظ کو اپنے تجربہ کی علامت بنا دینا ازحد ضروری ہے ۔ ادب میں کیونکہ تجربہ کا ابلاغ ہوتا ہے ۔ اور کوئی تجربہ بھی زبان و بیان میں وقوع پذیر نہیں ہوتا ۔ اس لیے مصنف کا تجربہ علامات کی زبان میں ترجمہ ہو کر سامنے آتا ہے ۔ تاکہ قاری اپنی علامات کے ایک ایسے ہی تجربہ کا ترجمہ کر سکے"

یہ وہی بات ہوئی جو سرسید نے کہی تھی ، بات ایسے طریقہ سے کہی جائے کہ دل سے نکلے تو دل میں جاگزیں ہو یا پھر بقول غالبؔ :

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لفظ زبان کی اکائی ہے اگر تحریر کو جسم سے تشبیہہ دی جائے تو لفظ کو خلیہ قرار دیا جا سکتا ہے اور جس طرح خلیہ میں مائع حیات (PROTOPSALM) بنیاد کی صورت اختیار کر کے انسانی زیست کا انداز متعین کرتا ہے ۔ اسی طرح لفظ میں معانی کی متنوع صورتیں ابلاغ کی مختلف جہات کی تشکیل کا باعث بنتی ہیں ۔ اس موقع پر یہ بیان کر دینا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ عہدِ عتیق اور بیشتر اساطیری مذاہب میں لفظ کی مذہبی اہمیت تھی ۔ تہذیب کے اولین گہوارہ مصر میں لفظ (اور زبان) کو الوہی صفات سے متصف کر کے اسے دیوتا کا مترادف قرار دیا گیا تھا چنانچہ - PYRA)

"PYRAMID TEXT" کے مطالعہ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک دیوتا خیرن ("KHERAN") کا بھی تھا۔ خیرن کا مطلب ہے لفظ۔ مصریوں کے خیال میں لفظ بھی انسان کی طرح ایک شخصیت رکھتا ہے۔ جب دیوتا تھوت (THOTH) نے خدائی ارادہ کو جامہ عطا کیا تو لفظ عالم وجود میں آیا۔ ایک اور حوالہ[له] سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۲۰۰۰ ق۔م تک الفاظ کے آغاز کے بارے میں سوچا جا چکا تھا چنانچہ بادشاہ PEPY کے بارے میں یہ عقیدہ تھا کہ اس نے الفاظ سے تخلیقات کیں۔ (تخلیقات لفظی مفہوم میں ہے ادبی تخلیقات کے معنی میں نہیں) اس طرح ممفس کے سب سے بڑے دیوتا (PATH) سے بھی الفاظ کا آغاز منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ پاتھ تمام فنونِ حیات کا مربی تھا۔ اس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ جب اس نے تمام دنیا کی اشیاء بنالیں اور خدا کے تمام الفاظ تخلیق کر دیے، تو اس نے آرام کیا۔ بائبل کے نظریۂ تخلیق کے ساتھ یہ مماثلت قابل غور ہے، یہی نہیں بلکہ عیسائیوں میں بھی نطق تخلیق کنندہ خدا کے مترادف سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ ان کے بقول:

"آغاز میں صرف لفظ تھا اور لفظ ہی خدا تھا۔ تب لفظ کو جسم عطا کیا گیا"

(یعنی اسے حضرت مسیح کا روپ دیا گیا)

مسلمانوں میں بھی اس کی اہمیت کم نہیں، خدا نے ایک لفظ (کُن) سے کائنات تخلیق کی تھی۔ الغرض لفظ کی اہمیت اتنی ہے کہ اس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے، اور اس کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ وحشی معاشرے میں جادو اور قدیم مذہبی تقاریب میں منتروں کو جو اساسی مرتبہ حاصل تھا وہ بھی لفظ کی اہمیت پر دال ہے۔

له "EGYPTIAN RELIGIOUS POETRY" p.48

لفظ کی اس الوہی اہمیت کا تذکرہ اس لیے ضروری تھا کہ آج گو لکھنے والے بت پرست نہیں لیکن لفظ کو "دیوتا" سمجھنے کا رجحان اب بھی کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے، بعض تو دیوتا سمجھ کر اس کی پرستش کرتے ہیں. جب کہ لفظ کو سومنات سمجھنے والوں کی بھی کمی نہیں، ویسے بہ حیثیت مجموعی مشرقی تنقید میں (جس میں اردو کے تذکرے بھی شامل ہیں) لفظ کے استعمال کو بہت اہمیت دی جاتی رہی ہے. فصاحت و بلاغت کے تمام مباحث لفظ سے وابستہ سمجھے جا سکتے ہیں. یہ تو صرف ترقی پسند تحریک تھی، جس نے لفظ کی اساسی اہمیت کو ختم کر کے مقصد کو اولین قرار دیتے ہوئے اظہار اور اس کے وسائل کو ثانوی درجہ دیا۔

آج ہم اگر تخلیق کاروں اور بالخصوص شعرا کی طرف ذہن منتقل کریں تو ابلاغ کے باب میں عجیب انتشار نظر آئے گا. شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ اس وقت ایک عمومی پژمردگی سی ذہنوں پر طاری ہے. تخلیق کاروں کی اکثریت جو بعض امور میں مفاہمت نہیں کر رہی بحرانی کیفیت میں مبتلا ہے. جس سے سوچ کا سارا نظام ہی مفلوج ہو رہا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ ادب کے اس جنگل میں کوئی تحریک یا مجموعی مقصد حیات نہیں رہا جو جادہ تراشی کر سکتا. نتیجہ میں مریضانہ انفرادیت نے اپنا تسلط جما لیا ہے. اس مریضانہ انفرادیت پسندی نے جس ادبی گروہ کو جنم دیا، ان کے نزدیک ابلاغ کو سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں، ان کے بموجب اجتماعی شعور کا اشتراک خود کو دوسرے کے ذہنی تجربات سے بخوبی آگاہ کرا سکتا ہے لیکن اگر ایسا نہ ہو تو بھی کوئی حرج نہیں، ان کا نعرہ ہم تفہیم نہیں، تائید چاہتے ہیں.

گو یہ انتہا پسندی ہے لیکن انتہا پسندی سے قطع نظر ابلاغ کے مسئلے کا اگر عمومی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو یہ ضرور واضح ہو گا کہ ادب پارے کا ہر شخص کی ذہنی گرفت میں آ جانا بھی تو ضروری نہیں، تمام قارئین ذہنی لحاظ سے ایک سطح پر نہیں ہوتے اس

لیے اپنی فہم، ادبی شعور اور پختگیٔ ذوق کے باعث ایک فن پارے سے مختلف اصحاب، مختلف مدارج پر رہ کر تحلیلِ معانی کرتے ہیں۔ یوں ابلاغ کی مختلف جہات قرار پاتی ہیں۔ جس کی ایک انتہا پر وہ قاری ہوگا جس کے لیے ابلاغ مکمل ہی نہ ہوگا بلکہ بعض امور میں اسے ادب پارہ سپاٹ بھی معلوم ہو سکتا ہے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان "بقدر ہمتِ اوست" قارئین اپنے اپنے انداز سے اظہار میں ابلاغ پائیں گے۔ اس لیے محض قارئین کرام کی مبہم پسندی پر تخلیق کار اپنے ادب کی قربانی کیسے دے سکتا ہے۔ اس لحاظ سے تو ابلاغ اضافی قرار پاتا ہے، لیکن صرف قارئین کی حد تک مصنف کے لیے تو اہمیت اساسی ہونی چاہئے، اور بقول ایبرکرومبی :

"ادب جو کچھ بھی ہو مگر اس کے لیے ابلاغ بے حد ضروری ہے۔
ابلاغ نہیں تو ادب بھی نہیں"

قاری سمجھے یا نہ سمجھے مگر تخلیق کار کا مقصد ہی ابلاغ ہونا چاہیے اور اس معاملہ میں اسے زبان اور تکنیک کے ساتھ ساتھ اپنے قارئین سے بھی ایمانداری برتنے کی ضرورت ہے۔ ابلاغ کی تکمیل سے قاری اور مصنف میں وہ ذہنی رشتہ قائم ہوجاتا ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "تطبیق" (IDENTIFICATION) کہتے ہیں۔ اس تطبیق کی بدولت قاری پر وہ ذہنی کیفیت طاری ہوجاتی ہے، جس کا پیدا کرنا تخلیق کار کا منشاء و مقصود تھا، اس صورت میں مصنف اور قاری میں ایک خاص نوع کا جذباتی رشتہ قائم ہوجاتا ہے۔ اس کی بناء پر بعض اوقات تحریر ایہام تک کا وصف بھی اختیار کرلیتی ہے۔ یہ بات بڑی حد تک تخلیق کاروں کی مقبولیت کا باعث بنتی اور ان کے مخصوص اندازِ نظر کے ابلاغ میں ممد و معاون ہوتی ہے۔

ابلاغ کی کامیابی کا مشاہدہ ان زنانہ قارئین کی صورت میں کیا جا سکتا ہے جو جذباتی ناول پڑھ کر آنسوؤں سے تکیہ بھگو لیتی ہیں۔

ابلاغ کے عمل کا تجزیہ اس وقت زیادہ دلچسپ صورت اختیار کر جاتا ہے جب ہم علامات کا مطالعہ کریں۔ علامت پر خصوصی زور دیا جا رہا ہے کہ علامت کا لاشعور کی بنا پر تخلیق کار کی نفسی زندگی سے اتنا گہرا رابطہ ہے کہ اسے بلاشبہ لاشعور کی تفہیم کے لیے اشاریہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فرائڈ نے اگر ان میں جنسیت کے اظہار کو دیکھا تو ژونگ نے ان میں قدیم انسانی تجربات، روحانی واردات اور اساطیری عناصر کی نشاندہی کی۔ اس مختصر سے مضمون میں علامت کے اس نفسیاتی پہلو کی طرف اشارہ ہی کیا جا سکتا ہے۔ یہ تفصیل کا موقع نہیں۔

تخلیقات میں ظہور پذیر ہونے والی علامات کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اجتماعی اور انفرادی، اجتماعی علامات کسی مخصوص تحریک یا دبستان فکر سے جنم لیتی ہیں۔ مثلاً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر "سرخ سویرا" "نئی صبح" وغیرہ کئی علامات رائج ہو گئی تھیں۔ نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس لیے کہ انہیں اجتماعی نقطۂ نظر کے تحت آنکھیں بند کر کے نعرہ یا ٹریڈ مارک کے طور پر استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی حیثیت قطعی نجی ہوتی ہے؛ اور اس لیے بھی کہ ان کا سرچشمہ تخلیق کار کا اپنا لاشعور ہوتا ہے۔ اس ضمن میں میراجی کے ہاں ملنے والی علامات بطور مثال پیش کی جا سکتی ہیں۔

علامت سے اس وقت کام لیا جاتا ہے جب تخلیق کار قاری پر ایک مخصوص تاثر مرتسم کرنے کے لیے ابلاغ کے مسلّمہ ذرائع کو ناکافی تصور کرتا ہو علامت کے استعمال سے ابلاغ کے لیے تخلیق کار سب سے زیادہ قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ علامات کی اجتماعی اور انفرادی تقسیم محض سہولت کے لیے ہے ورنہ اصولاً کوئی فرق نہیں۔ یہ ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔ ابلاغ کے لیے بروئے کار لائے گئے دو انداز - ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار کسی ایک لفظ کو اپنے مخصوص مگر مجازی معانی

کا جامہ پہنا کر ایسے انداز سے (اور بار بار) استعمال کرتا ہے نہ صرف قاری مفہوم کی تہ تک پہنچ جاتا ہے. بلکہ اس سے وابستہ مخصوص تاثر کو جب ذہن قبول کرلے تو پھر وہ اس لفظ سے چپک کر رہ جاتا ہے. جیسے اب "سُرخ سویرا" سنتے ہی کمیونزم انقلاب ذہن میں آتا ہے. یہ بھی ایک طرح کا تلازمہ ہی ہے گو علامت کا آغاز انفرادی سطح سے ہوتا ہے. لیکن قبول عام کے بعد یا کسی ایک مخصوص دبستانِ فکر سے وابستگی کے بعد قارئین کی کثیر تعداد کے لیے وہ عام اور پُر معنی حیثیت اختیار کر جاتی ہے.

نفسیاتی لحاظ سے انفرادی علامات کا مطالعہ بے حد دلچسپ نتائج کا حامل ثابت ہوسکتا ہے. وہ اس لیے کہ علامت ایک چالو سکہ ہے، اور کثرتِ استعمال سے جب وہ روایت ایسی صورت اختیار کرلے تو ایک وقت ایسا آتا ہے جب اس کی حیثیت چبائے ہوئے نوالے جیسی ہوجاتی ہے اور علامت مسلسل گردان کی بناء پر انفرادیت کا حسن بھی گنوا دیتی ہے. لیکن انفرادی علامت، قطع نظر اس سے کہ ابلاغ میں وہ ممد ہوتی ہے یا باعث رکاوٹ، لاشعوری رنگ آمیزی کی وجہ سے مصنف کے ذہن کی گرہ کشائی کے کام بھی آسکتی ہے، اور "شعروں کے انتخاب" کی طرح کسی شاعر کی "علامات کا انتخاب" دل کا معاملہ کھول سکتا ہے. چنانچہ اگر ایڈلر کے نقطۂ نظر سے علامت شخصیت کے کمزور پہلوؤں کو توانائی بخشنے کا ایک ذریعہ قرار پائے گی. تو فرائڈ ان میں لاشعوری اور جنسی محرکات کی تلاش کرے گا، جبکہ ژونگ کے خیال میں یہ قدیم لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHETYPES) کا ظہور ہوگا.

علامات کا استعمال آسان نہیں ہے. اس کے لیے جگر کاوی اور ژرف نگاہی کی ضرورت ہے. مثلاً سانپ دنیا کی قدیم ترین علامات میں سے ہے. اس کی اساطیری اہمیت بھی ہے کیونکہ مختلف زمانوں اور معاشروں میں ناگ پوجا بھی ہوتی رہی. اسے بقا کا مظہر

بھی گردانا جاتا رہا ہے۔ حتیٰ کہ کیمیا گری میں بھی اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے سانپ کے منہ میں اپنی دم ہے۔ اور یوں وہ ایک لامختتم دائرے کی صورت میں گردش کناں رہتا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ زمانۂ قدیم سے ہی یہ جنس کی علامت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فرائڈ نے تو کہیں بہت بعد میں اسے جنسی علامت قرار دیا۔ اس ایک عام سی مثال سے ہی اس امر کا اندازہ لگانا دشوار نہ رہے گا کہ علامت کا استعمال آسان کام نہیں اور جب تک شاعر (اور بعد ازاں نقاد) کو کسی ایک علامت سے وابستہ کی گئی معانی کی تمام جہات اور تنوع کا علم نہ ہو اس وقت تک محض علامت پسندی کے شوق میں وہ ابلاغ کو کُند چھری سے ذبح کرتا رہے گا۔ اس کے ساتھ ہی نفسیاتی پہلو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیق کار اگر ریشم کے کیڑے کی طرح اپنی ذات کے گرد نرگسیت کا ایک تانا بانا بُن لے اور وہ اس میں گم ہو کر رہ جائے تو اس کی تمام علامات نفسیاتی معالج کے لیے تو باعثِ دلچسپی ہو سکتی ہوں گی لیکن کلی طور سے ذاتی اور نجی بن جانے کی وجہ سے ابلاغ کے کام نہ آ سکیں گی۔ علامت کیسی ہی کیوں نہ ہو وہ اساسی طور سے خیال کی وضاحت اور ابلاغ کے لیے ہے۔ لیکن جب انہیں سے ان سب کی نفی کا کام لیا جائے تو علامت کے استعمال کا جواز نہیں، انفرادیت تو خیر اب بھی ہوتی ہے لیکن قطعی منفی نوعیت کی۔

جدید ترین شاعری کا سب سے بڑا المیہ بھی یہی ہے کہ اس نے علامت کے اس منفی عمل ہی کو اپنے لیے تمغۂ افتخار جانا۔ نتیجہ میں اظہار و ابلاغ خبط ہو کر رہ گئے۔

ادب جب ردِ عمل کے دور میں گزر رہا ہو تو باغی ادیب کی علامات مثبت انفرادیت اور معاشرتی مقاصد کی پیدا کردہ توانائی کی مظہر ہوتی ہیں۔ لیکن جب ادب کے عبوری دور میں (یعنی ایک ردِ عمل سے دوسرے ردِ عمل تک) ادیبوں کے پاس فقدانِ مقصد کے باعث عموماً کہنے کے لیے نئی باتیں اور جاندار اسلوب نہیں

ہوتا تو نفسی پیچیدگیوں کے باعث بڑھتی ہوئی انفرادیت منفی روپ اختیار کر لیتی ہے۔ اب ایسی صورت میں ادب" باتھ روم میوزک" کے علاوہ بھلا اور کیا صورت اختیار کر سکتا ہے؟

ادب اور فنونِ لطیفہ

فنونِ لطیفہ اور ادب کے باہمی رابطہ کا مطالعہ دراصل ان میں مشترک جمالیاتی عناصر کی تفہیم کے مترادف ہے۔ فنونِ لطیفہ میں ان کا جمالیاتی پہلو نمایاں ترحیثیت رکھتا ہے۔ بلکہ فنون کو "لطیفہ" قرار دینا بھی ان کی اساسی صفت "لطافت" کے باعث ہے: اور یہی لطافت ہماری جمالیاتی حس کے لیے سامانِ حظ مہیا کرتی ہے۔ فنونِ لطیفہ کی تخلیق کا مقصد خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، ان میں جمالیاتی عنصر کسی طور سے بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

فنونِ لطیفہ سے حُسن کی بوقلمونیوں کا جو احساس پیدا کیا جاتا ہے اسے فن کاری یا حُسن آفرینی کہتے ہیں۔ یہ فن پارے کی تشکیل کرنے والے متنوع ناصر میں ایک خاص

ربط، تنظیم اور تناسب کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ دراصل یہ تنظیم و تناسب ہی جمالیاتی حس کے لیے سامانِ انبساط مہیا کرتا ہے۔ سازوں کے زیر و بم کو جب خاص تنظیم و تناسب سے ہم آہنگ کیا جائے تو غیرت ناہید کی ہر تان دیپک بن کر شعلے سے لپکاتی ہے جسم کی مختلف النوع حرکات کی ترتیب و توازن سے رقص اور اس کے تاثرات جنم لیتے ہیں. یہی حال دیگر فنون کا ہے۔

عام عقیدہ یہ ہے کہ تنظیم و تناسب صرف ترقی یافتہ تمدن اور اعلیٰ سطح کی تہذیب میں جنم لینے والے فنون ہی کی خصوصیت ہے اور نیم متمدن معاشرہ یا غیر ترقی یافتہ تہذیبیں اور ان کے فنونِ لطیفہ اس (SOPHISTICATION) سے عاری ہوتے ہیں جو مختلف النوع عناصر کو باہم مربوط کر کے کثرت میں وحدت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے لیکن یہ اندازِ نظر درست نہیں کیونکہ وحشی قبائل اور غیر متمدن معاشروں کے فنونِ لطیفہ کا اب کافی سے زیادہ ذخیرہ جمع کیا جا چکا ہے اور ان کے نقوش اور اقلیدسی اشکال میں بھی یہی اصول کارفرما ملتا ہے۔ دراصل تناسب آہنگ اور ترتیب وغیرہ کے تصورات کسی حد تک انسان کو اپنے جسم سے بھی مل جاتے ہیں، سانس کی آمد و رفت کے آہنگ نے بھی فقروں میں وقفہ کو جنم دیا۔ اسی سے مصرع کا تصوّر ابھرا ہوگا اور نغمہ میں ساز و آواز کا امتزاج اس اصول کو مدِ نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔ فرانز بوس[1] نے بھی اس رائے کا اظہار کیا کہ "وسیع پیمانہ پر متناسب اشکال کے استعمال کو فروغ دینے والی تمام وجوہات اور اسباب و علل کی تفہیم یقیناً مشکل ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ہاتھوں اور بازوؤں کی متناسب حرکات نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ دایاں اور بایاں بازو ایک خاص ترتیب سے ہلتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ یہ درست

لہ 1. FRANS BOAS "PRIMITIVE ART" p.33

ہے کہ اشکال دائیں اور بائیں ہاتھ سے نہیں بنائی جاتیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ دائیں اور بائیں بازو کی حرکات سے جنم لینے والے احساسات حسنِ تناسب پیدا کرتے ہیں"۔

فن پارہ میں حسن کاری کا عمل نازک اور پیچیدہ ہے اور اس کی نزاکت کا بھرم قائم رکھنے کے لیے تکنیک کی ضرورت پڑتی ہے۔ تکنیک کا اساسی مقصد اظہار کے لیے ایک مخصوص سانچہ مہیا کرنا ہے۔ کیونکہ تکنیک ہی تناسب اور آہنگ پیدا کرتی ہے اس لیے فن پارہ کا اصل حسن اور جمالیاتی خوبیوں کی برقراری کا کسی حد تک تکنیک ہی پر انحصار ہوتا ہے۔ فن کار کے تصورات جب اظہار پر آئیں تو وہ بپھرے دریا کی مانند ہوتے ہیں۔ تکنیک دھارے کا رخ برقرار رکھتی ہے۔ آج فنون کے تکنیکی مباحث اپنی اعلیٰ تر اور پیچیدہ ترین صورت میں ملتے ہیں۔ اس لیے موجودہ دور کے فن کار اور ناظر دونوں اس خوش فہمی میں مبتلا ہیں کہ صرف مہذب فن کار ہی تکنیک کے مخصوص سانچوں کی اساسی خصوصیات کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اس کے متنوع لوازم سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے اور صدیوں کے فنی مباحث کی موجودگی ایسی خوش فہمی کا جواز بھی بن سکتی ہے لیکن ہماری دانست میں "وحشی" "نیم متمدن" اور "غیر مہذب" فن کار بھی اپنے فنون کے لیے حسبِ مقدور تمام تکنیکی لوازم سے استفادہ اور ان کے ضوابط کی پابندی کی کوشش کرتا ہے۔ اس ضمن میں فرانز بوس کی یہ رائے قابلِ غور ہے "تکنیک سے جنم لینے والے فنی کمال کی جمالیاتی اقدار کی تحسین صرف مہذب انسان سے ہی مخصوص نہیں[1]"

یونان میں "ادب" بھی فنونِ لطیفہ میں شامل تھا، اس لیے ادب کی بحث جداگانہ

---

[1] ایضاً، ص: ۱۹

نہ تھی بلکہ وہ فنون لطیفہ کی ذیل میں آجاتی۔ اسی طرح قدیم ہندو فلسفہ میں "رس" ایک مستقل اور اہم ترین موضوعات میں سے تھا۔ "رس" کے تحت ان متنوع عوامل کی تشریح کی جاتی تھی، جن کی بناء پر فنون لطیفہ اور مختلف اصناف ادب سے لطف و انبساط حاصل کیا جاتا ہے. گو ہر دو ممالک میں ان کا یکساں تذکرہ ہوتا تھا بلکہ بعض اوقات یہ مترادفات کے طور پر بھی استعمال ہوئے. لیکن بعد میں مختلف فنون کی انفرادیت اجاگر کرنے کے لیے. جیسے جیسے ان کے متذکرہ اصول و ضوابط مدوّن ہوتے گئے تو ان کی تشریح و تفہیم اور مقاصد کا تعین بھی مختلف طریقوں سے ہونے لگا اور کہیں بعد میں جاکر تنقید نے اپنا علیحدہ وجود ثابت کرایا، ورنہ مدتوں تک ادبی تنقید جمالیات کے ضمنی شعبہ کی حیثیت اختیار کیے رہی.

یونانی، فنون لطیفہ کا بنیادی وصف' ہنر یا صنعت سمجھتے تھے. اس لیے ان کے ہاں ان کا تصور اتنا واضح نہ تھا حالانکہ ان سے وابستہ فنی اور جمالیاتی بحث سب سے پہلے یونانیوں ہی نے چھیڑی. بعد ازاں سہولت کی خاطر جمالیاتی خوبیوں اور حسن کاری کو اساس بناتے ہوئے مجسمہ سازی، تعمیرات، مصوری، رقص، موسیقی، اور ادب وغیرہ کو تو فنونِ لطیفہ تسلیم کیا جانے لگا. جب کہ آہن گری، کوزہ گری وغیرہ کے لیے فنونِ لطیفہ اصغر (MINER FINE ARTS) یا فنونِ مفیدہ کی اصطلاح مروج ہوگئی. بعض ماہرین نے فنونِ لطیفہ کی دو عمومی اقسام. عینی اور سماعی بھی کی ہیں. صرف جنّتِ نگاہ بننے والے فنون جیسے مصوّری، مجسمہ سازی وغیرہ عینی قرار پائے. جب کہ شاعری اور موسیقی فردوسِ گوش بنتی ہیں اس لیے وہ سماعی ہیں. اسی انداز پر عینی اور سماعی کی بجائے مرئی اور غیر مرئی اقسام بھی کی جاسکتی ہیں. یوں عینی فنون مرئی اور سماعی غیر مرئی قرار پائیں گے. لیکن فنونِ لطیفہ کی ایسی تقسیم کا کوئی عملی فائدہ نہیں. اس کی سب سے بڑی وجہ عمومیت

کے علاوہ یہ بھی ہے کہ آج فن کی ایک ایک صنف مختلف ذیلی شعبوں میں منقسم ہو چکی ہے۔ ادھر مختلف تحریکوں، نظریوں اور فنی مباحث کی پیچیدگیوں کے ساتھ ساتھ تکنیک میں تنوع اور اظہار میں جدتوں نے قدیم انداز کو مسترد کر کے بیشتر روایتوں کے سانچوں کو یوں توڑ دیا کہ آج محض سماعی اور عینی ایسی عمومی اصطلاحات سے فنی مسائل حل نہیں کیے جا سکتے، شاید اسی لیے نقادوں کا ایک گروہ تو اب سرے سے فنونِ لطیفہ کی اصطلاح کے استعمال ہی کے خلاف ہے، چنانچہ کولنگ[له] وڈ کے بقول :

"مقامِ شکر ہے کہ قدیم اندازِ بیان کی بعض استثنائی مثالوں سے قطع نظر۔ اب فنونِ لطیفہ کی اصطلاح متروک ہو چکی ہے"

لیکن یہ ایک اندازِ نظر ہے اور ہر ایک کا اس سے اتفاق ضروری نہیں، علاوہ ازیں فنونِ لطیفہ ایسی قدیم اور مقبول اصطلاح ترک کر دینے پر متبادل اصطلاح نہ ملے گی، ایسی جامع اصطلاح جو کم و بیش تمام فنون پر محیط ہو۔ ویسے زمانہ کے ساتھ ساتھ اس اصطلاح سے وابستہ مفاہیم میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ان میں سب سے اہم تبدیلی ادب کا فنونِ لطیفہ میں نہ گنا جانا ہے۔

یونانیوں نے کیونکہ تمام فنونِ لطیفہ کا سرچشمہ "میوز" اور روحانی جذب و انکشاف کو قرار دیا تھا۔ اس لیے ان کے لیے ادب کو بھی فنونِ لطیفہ کا ایک شعبہ قرار دینا مشکل نہ تھا، کیونکہ یونانی متفکرین کے ہاں بالعموم مظاہرِ فن اور وقوعاتِ حیات کے فروعی اور استثنائی پہلوؤں سے قطع نظر کرتے ہوئے کسی ایک عالمگیر اصول (یعنی فلسفہ) سے انہیں سمجھنے کا رجحان ملتا ہے۔ یوں جب کسی مشترک اصول کی صورت

له R.G. COOLINWOOD "PRINCIPLES OF ART"

میں GENUS دریافت کرلیا جاتا تو پھر باقی سب کچھ نوعی اور ذیلی قرار پاتا۔ اسی لیے ادب بھی فنونِ لطیفہ کا ایک شعبہ سمجھا جاتا رہا۔

افلاطون نے جب دیگر مسائلِ زیست کے ساتھ ساتھ حسن اور حسن کاری کا تجزیہ کیا تو اس نے طریقِ اظہار کی صورت میں تمام فنونِ لطیفہ میں ایک مشترک عنصر دریافت کیا۔ اس کے خیال میں تمام فنون لطیفہ کی غایت حُسن کی متنوع کیفیات کا ابلاغ ہے اور ان میں امتیاز محض ان کی ظاہری ہیئت یعنی طریقِ اظہار کی بنا پر ہے۔ یوں رنگ ہو یا سنگ وخشت، نغمہ ہو یا حرف وصوت، ان سب میں اساسی لحاظ سے کوئی فرق نہیں۔ ہم محض طریقِ اظہار کے باعث ایک کو دوسرے کے نام سے نہیں پکارتے۔

ارسطو نے بھی فنونِ لطیفہ کی مشترک اساس دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہوئے متناسب عناصر کی ترتیب وربط سے جنم لینے والی نامیاتی وحدت کو تشکیلی اصول قرار دیا۔ گو افلاطون نے "نقالی" کی بنا پر فنونِ لطیفہ (اور خصوصاً شاعری اور ڈرامہ) کے بارے میں کوئی اچھی رائے قائم نہ کی تھی، لیکن ارسطو کے خیال میں یہی فنونِ لطیفہ سے دلچسپی کا سب سے بڑا باعث ہے۔ کیونکہ یہ اظہار کے مختلف سانچوں (رنگ، سنگ، لفظ، سُر) وغیرہ کی امداد سے فطرت کی نقّالی "MEMISES" یا قائم مقامی کرتے ہیں۔ یہ نقل اندھی اور بے تکی نہیں ہوتی۔ بلکہ ہر ممکن طریقے سے ناظر، سامع یا قاری میں حقیقت کا حسین التباس پیدا کیا جاتا ہے۔ اس سے دل و دماغ میں مسرت اور آسودگی کی لہریں دوڑنے لگتی ہیں، شاید اسی لیے بعض نقادوں نے ارسطو کے نظریۂ نقل کو عملِ تخلیق کے مترادف جانا ہے۔

کولنگ ووڈ نے اس مسئلہ پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ جب افلاطون اور ارسطو نے فنونِ لطیفہ اور جمالیاتی مسائل کا جائزہ لیا تو آہن گر

زرگر اور کوزہ گر ایسے کاریگروں کی مصداق شاعروں کو "شعر گر" اور شاعری کو شاعرانہ ہنر قرار دیا۔ چنانچہ اس نے خود لفظ "آرٹ" کی تاریخ سے بھی اپنے نقطۂ نظر کو ثابت کیا ہے:

"اس کا مروج جمالیاتی مفہوم تو کہیں بہت بعد کا ہے۔ قدیم لاطینی میں لفظ ARS کا مطلب ہنر یا خصوصی مہارت ہی تھا، جیسے بڑھئی کا کام۔ آج ہم جسے ART کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک وہ محض چند ہنروں کا نام تھا جیسے شاعری کا ہنر اور اصولی طور سے وہ اسے بڑھئی اور اس سے مشابہ دیگر کاموں سے جدا گانہ کچھ اور نہ سمجھتے تھے۔"[۱]

شاعرانہ تخلیقات بھی صارفین (قارئین) کے لیے ہیں اور شاعر نے بھی اپنی تمام فنی مہارت اور صنعت گری سے اپنے قارئین میں مخصوص ذہنی کیفیات پیدا کرنی ہوتی ہیں۔ اسے ان کیفیات کا ابلاغ کرنا ہے، جنہیں قارئین پسندیدہ اور مرغوب خاطر قرار دے سکیں۔ دیگر پیشہ ور ہنرمندوں کی مانند شاعر کو شاعرانہ ہنر سے مکمل واقفیت ہو۔ وہ مسلسل مشق اور فنی ادراک سے شاعرانہ ہنر میں مہارت اور پھر مہارت خصوصی پیدا کرتا جائے۔ اسے یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کس تاثر کا ابلاغ کر رہا ہے۔ اور یہ ابلاغ اظہار کے کس انداز سے کامل ہو سکتا ہے۔ یہ ہے شاعرانہ ہنر! افلاطون اور ارسطو نے بھی اس سے یہی مراد لی، ان کے بعد ہوریس نے بھی "ARS POETICA" میں اسی خیال کا اعادہ کیا۔

فنونِ لطیفہ اور ادب کے تعلق کو ان سے وابستہ تخلیقی عمل کی یکسانیت سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے، دونوں ہی تخیّل کی گود میں پرورش پاتے ہیں۔ یعنی صورت

---

[۱] ۔

پذیری سے پیشتر وہ تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ مُوقلم اٹھانے سے پہلے مصوّر کے ذہن میں تصویر کا خاکہ اور رنگوں کی ترتیب موجود ہوتی ہے مجسمہ سازا پنے اوزار سنبھالنے سے پہلے ذہن کی شہ نشین پر مجسمہ کو متمکن دیکھتا ہے ورنہ مائیکل انجلو ایک بد وضع اور بے مصرف پتھر سے خوب صورت مجسمہ نہ تراش پاتا۔ کولنگ وڈ نے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے اس کے خیال میں "فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیاء یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا"۔ لہ

اصل اہمیت تو ذہن میں موجود تصورات کو ہے فنکار ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے معجزۂ فن کی نمود تو کرتا ہے لیکن اساسی اہمیت بہر حال ذہن میں موجود چیز ہی کی ہو گی۔ کیونکہ نہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یافتہ صورت کو فن پارہ کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پیرائے اپنانے کے باعث کسی شخص پر فن کار کا لیبل چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ "وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بناء پر فن پارہ نہیں کہلاتی۔ ہم تو اُسے ذہنی شے یا تجربہ سے وابستہ ہونے کی بناء پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں۔ کوئی شے بھی محض اپنے وجود کے باعث "فن پارہ" نہیں قرار دی جا سکتی ہے۔ ٢ه"

گویا تخلیقی عمل میں یکسانیت ہے، صرف طریق کار کے بدلے سانچوں نے مختلف فنون کی ظاہری صورتوں کو جنم دیا۔ اسی لیے مختلف فنون کا ایک دوسرے سے

لہ۔ ایضاً، ص: ۳۷

R.G. COOLINWOOD "PRINCIPLES OF ART" p.5

تاثرات کا مستعار لینا کوئی ایسی انوکھی یا بعید از قیاس بات نہ ہونی چاہیئے.

ارسطو اور اس کے حلقہ بگوش نقادوں نے ادب اور فنونِ لطیفہ میں ترتیب و توازن کے اصول کو برقرار رکھا لیکن ادبی تکنیک یا فنون لطیفہ کے ارتقاء کا مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ سب غیر محسوس کن طور پر سادگی سے پیچیدہ تر صورت اختیار کرتے جاتے ہیں. ہمارے آباء جنہیں "بے ترتیبی" کے باعث ناپسند کرتے ہوئے "بغاوت" سے تعبیر کرتے تھے. آج وہ بھی ضرورت سے زیادہ باضابطہ بلکہ بعض اوقات تو ضرورت سے زیادہ منظم اور باترتیب ہونے کی وجہ سے روکھی پھیکی معلوم ہوتی ہیں. اس کا اندازہ مصوری کی مختلف تحریکوں سے بھی ہو سکتا ہے، کلاسیکیت کے بعد نشاۃ الثانیہ، تاثریت، مکعبیت، سرریلزم اور ڈاڈازم وغیرہ اپنے اپنے وقت میں سب باغی اور مروج اصولوں کو توڑنے والی تحریکیں معلوم ہوتی تھیں لیکن آج کے POP OP اور PSYCHEDELIC آرٹ نے ان سب کو مات کر دیا.

اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار کے ذہن میں تصورات کے پروان چڑھنے کے باوجود ان تصورات کے لیے خام مواد اس کے ماحول اور ہم عصر معاشرہ سے آتا ہے اگر وہ خود یا اس کا معاشرہ ناآسودہ، کجرو یا مریضانہ ہے تو حقیقت مسخ شدہ صورت اختیار کر لیتی ہے. یوں مریضانہ حقیقت کے اظہار میں شامل شدہ اعصابی جھنجلاہٹ اور ذہنی الجھاؤ کے باعث تخلیقی عمل میں پیچیدگی سے ترتیب و توازن کے اصول کانچ کی چوڑیوں کی طرح ٹوٹتے نظر آتے ہیں. گویا لوئی کزامیاں کے الفاظ میں:

"تمام جمالیاتی اقدار میں سے ساخت کی ترتیب سب سے زیادہ اضافی ہے. فنی ارتقاء کے تمام موڑ دراصل ساخت کی ترتیب میں مسلسل

تبدیلیوں ہی کے نام ہیں[۱]"

فنونِ لطیفہ (اور بعض مفکرین کے خیال میں ادب) کا مقصد کیونکہ حُسن اور اس کی متنوع کیفیات سے ذہن کو مسحور اور مسخر کرنا ہے اس لیے اظہار و ابلاغ کا عمل ذہنی ہفت خواں طے کرنے کے مترادف بن جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادراکِ حُسن حواس خمسہ کا مرہون منت ہے اور حواس کا عالم یہ ہے کہ جسم کے کیمیائی مادوں، غدودوں کی کارکردگی اور وقتی نفسی و بدنی ردعمل کی بناء پر بعض اوقات جہاں وحشت میں ہر ایک نقش الٹا نظر آتا ہے۔ وہاں خود حسن اور اس کے مختلف منظاہر کی گریز پائی کا یہ عالم ہے کہ اکثر اوقات حواس صحیح ادراک ہی نہیں کر پاتے اس ضمن میں ماہرین نفسیات نے امیج، حِس، حواس اور احساسات وغیرہ کے بارے میں جو تحقیقات کی ہیں، ان کے مطالعہ سے اس مسئلہ کی پیچیدگی کا کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔" مختلف حسیات کے ادراک کے مختلف درجات ہیں۔ مثلاً خوشبو کے ۵۰۰ درجات ہیں۔ آواز کو شور اور پُر آہنگ آوازوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے اول الذکر کے ۶۰۰ اور موخر الذکر کے کم از کم دس ہزار مدارج ہیں۔ دیکھنے کو رنگین اور بے رنگ میں تقسیم کیا جاتا ہے، ان میں سے رنگ کے کم از کم دو صد مدارج ہیں، جب کہ بے رنگ کے صرف سفید اور سیاہ دو ہی ہیں۔ اس حساب سے گویا کل میزان کوئی بارہ ہزار بن جاتی ہے۔ ادھر چمک کی شدت کے ۷۰۰ مدارج ہیں اور آواز میں کمی بیشی کے ایک سو[۲]"

---

۱. LOUIS CAZAMIAN "CRITICISM IN THE MAKING" p.14

۲. C. SPEARMAN "CREATIVE MIND" p.17

اب یہ اندازہ لگانا مشکل نہ ہوگا کہ ایک فن کار کا کام کیوں مشکل ہو جاتا ہے پھول کا حُسن گو لمحاتی کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن اس کیفیت کا ابلاغ پھول سونگھنے ایسا سیدھا سادا فعل نہیں۔ ادھر فن کار کے حسّاس اعصاب عام لوگوں کے مقابلے میں اسے حسن سے زیادہ شدید متاثر کرتے ہیں۔ اس لیے انیسؔ نے جب یہ دعویٰ کیا:

ایک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

تو یہ محض تعلّی نہ تھی بلکہ مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ہر فن کار اور ادیب کے لیے تمام مدارجِ حُسن کا ادراک اور پھر ان کا فنکارانہ ابلاغ لازم ہو جاتا ہے۔

مصوری میں تاثریت (IMPRESSIONISM) کی تحریک کا بنیادی مقصد بھی رنگ بدلتی دھوپ میں رنگوں کی مختلف صورتوں کے حسن کا ابلاغ تھا گھاس کو سب سبز دیکھتے ہیں اور تصویروں میں اسے ہمیشہ آنکھیں بند کر کے سبز ہی دکھایا جاتا تھا۔ لیکن تاثراتی مصوروں نے یہ دیکھا اور پھر دنیا کو دکھایا کہ دھوپ کی شدت اور دن کے مختلف اوقات میں بظاہر سبز گھاس زرد، نیلی، سنہری ہی نظر نہیں آتی بلکہ اس کی سبزی بھی مختلف مدارج رکھتی ہے۔ چنانچہ رنگوں کی تلاش میں تاثراتی مصوّر گھر ہی سے نہ نکلے بلکہ (PAUL GAUGEN) پال گاگین ایسے تو بحرالکاہل کے جنوبی جزائر تک بھی جا پہنچے۔ رینور (RENOIR) ایسے مصوروں نے عُریاں جسم سے جلد پر رنگوں اور روشنی کی آنکھ مچولی کے خصوصی مطالعہ سے سفید جلد پر قوس قزح پھوٹتی دکھائی۔ وان غوف (VAN GOUGH) کی تصویروں میں سورج کی تمازت سے آسمان تانبہ اور پیتل ایسا نظر آتا ہے، جبکہ CEZANNE نے بدلتے موسموں میں ایک ہی گرجا کی تصویریں لیں، چنانچہ چمکتی دھوپ، برف باری اور بارش میں وہ گرجا قطعی طور سے نیا گرجا معلوم ہوتا ہے۔

ان مثالوں سے اسی امر کی وضاحت مقصود تھی کہ ابلاغ حسن کے لیے گو انحصار

حواس اور حسیات پر ہی کیا جا سکتا ہے ۔لیکن تمام مدارج حُسن کا ادراک کتنا مشکل ہے ۔ اور جب ادراک مشکل ہے تو ان کا اظہار اور ابلاغ کیسے سہل ہوا ؟

فنون لطیفہ اور ادب میں کیونکہ بعض مقاصد کا اشتراک ہے ۔اس لیے واضح حدود متنوع مواد اور اظہار کے مختلف (اور بظاہر متضاد) سانچوں کو بروئے کار لانے کے باوجود بعض اوقات یہ ایک دوسرے پر بلاواسطہ طور سے اثر انداز بھی ہوتے ہیں ۔ اسی اثر اندازی کا بعض اوقات تو استعاروں کی زبان میں اظہار ہوا جیسے پلوٹارک نے شاعری کو خاموش تصویر اور تصویر کو بے زبان شاعری قرار دیا ۔ ہمارے ہاں بھی تاج محل کو حسین نظم اور غزل سے تشبیہہ دی جا چکی ہے ۔ اس بارے میں ایک مشہور ماہر نفسیات ایمانیول ملر (EMANUEL MILLER) نے بھی دلچسپ بات کہی ہے :

> "مختلف جسمانی حالتوں اور تعمیرات میں بہت اہم رشتہ ہے ۔ اس لیے جب ہم "اچھلتی" محراب "اڑتی" پشتہ بندی "پرواز کرتے" کلس اور "پھولے ہوئے گنبد کہتے ہیں تو یہ محض عام استعارہ ہی نہیں ہوتا ہے"[1]

اس اثر اندازی کا دوسرا پہلو ایک فن پارہ کے تاثرات کو ادب پارہ کی تخلیق کے لیے جذب کرنا ہے ۔ اس مقصد کے لیے یا تو فن پارہ کے تاثر سے ہی غرض رکھی جاتی ہے ۔ اور یا پھر اسے باقاعدہ ماڈل کی صورت دے دی جاتی ہے ۔کیٹس کی مشہور نظم "ODE ON A GRECIAN URN" دراصل کلاڈ لورین کی تصویر پر لکھی گئی تھی ۔اردو میں مرقع چغتائی بھی اس انداز کی مثال ہے جہاں مخصوص اشعار کو موضوع بناتے ہوئے تصویر کشی کے ساتھ ساتھ تمام تصاویر کو غالب کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ کرنے کی سعی ملتی ہے ۔ زبیدہ آغا کی ایک مشہور تصویر "بے تھیوون کی پانچویں سمفنی" بھی

---

[1] "PSYCHOLOGY AND MODERN PROBLEMS" p.201

اسی ذیل میں آجاتی ہے۔ مصورہ نے بے تھوون کے غنائیہ سے پیدا شدہ تاثرات کے ابلاغ کے لیے تجریدیت کا سہارا لیا ہے، مختار صدیقی نے "خیال درباری بلمپت" میں درباری راگ میں پھیلاؤ کی کیفیت کو یوں منظوم کیا ہے :

روشنی تیز ہوئی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی لجاکر سمٹی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی لجاکر سمٹی سمٹ کر بیٹھی
انہیں شمعوں نے دیا چاند کو جھومر اس کا
دوجہاں مطلعِ انوار ہوئے دیکھو تو !
ترکماں ہجرت اکبرآیو۔ ہجرت اکبرآیو !!

الغرض ایک فن کا دوسرے کے لیے تخلیقی محرک بننا کوئی ایسا مشکل نہیں بلکہ لیسنگ (LESSING) نے تو اسے بہت اہمیت دی تھی، خود اس نے بھی LACOON مجسمہ اور اسی موضوع پر ورجل کی نظم کے تقابلی مطالعہ سے شاعری اور مجسمہ سازی سے مخصوص طریق ہائے اظہار کے جمالیاتی پہلو کو اجاگر کیا۔

اس بلاواسطہ اثراندازی کے ساتھ ساتھ بالواسطہ اثراندازی کا مطالعہ بھی کیا جاسکتا ہے، بلکہ نسبتاً شعراء کی اکثریت کے ہاں اسکا زیادہ مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ صرف اس نقطۂ نظر سے مطالعہ اور تجزیہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں نمایاں ترین مثال شاعری میں متحرک الفاظ میں موسیقی کا آہنگ اور ترنّم پیدا کرنا ہے۔ اس

ضمن میں مولوی عبدالحق کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے ۔ انہوں نے ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی شاعری کے سلسلہ میں یوں لکھا "ان کی نظم "شوجی کا رقص" بہت مقبول ہوئی. نظم کے ایک ایک لفظ سے نرت کی حرکت اور جنبش ہویدا ہے . اگر نظم پڑھتے وقت شوجی کی نرت کی تصویر بھی سامنے ہو تو عجیب سماں پیدا ہو جائے بلے" اور ایسے اشعار جیسے ؛

تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کِھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

یا

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

میں منظر نگاری پر بسا اوقات LANDSCAPE PAINTING کا گماں ہونے لگتا ہے بلکہ رین ویلک نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ بعض اوقات تو شاعری میں "مجسمیّت" (SCULPTURESQUE) بھی پیدا کرنے کی سعی کی جاتی ہے اسی طرح سٹیفن اے لاربی کے بقول یونانی مجسموں کی تمام خوبیوں اور اثرات کا انگریزی شاعری میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے

گو مختلف فنونِ لطیفہ سے وابستہ کیفیات و حسیّات کو ادب میں گوندھ کر ان سے خاطر خواہ کام لینا اور رنگ چوکھا کرنا آسان کام نہیں لیکن اگر ایسا ہو جائے تو قاری کو جمالیاتی حظ حاصل ہو جاتا ہے. اسی لیے تو برک سے لے کر سکاٹ جیمز تک کئی نقادوں نے مختلف فنون سے وابستہ کیفیات کی دریافت اور موازنہ سے

لے ۔ مولوی عبدالحق "چند ہم عصر" ص : ۲۷۰

حاصل ہونے والی جمالیاتی مسرت کی اہمیت پر کافی زور دیاہے۔

فن کار یا قلم کار کیوں کہ نفسی واردات کے حوالہ سے بات کرتا ہے۔ اسلئے پڑھنے والے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ پھر تخلیق کار کیوں کہ معاشرہ کا فرد ہے۔ اس لیے اس کے تغیّرات سے بھی ذہن فرار نہیں حاصل کر سکتا۔ نتیجہ میں ادب ادیب اور معاشرہ یا فنونِ لطیفہ فن کار اور معاشرہ سبھی خود بدلتے اور اپنے اثرات سے دوسروں کو بدلتے رہتے ہیں۔ تبدیلی اور اثر اندازی کا یہ عمل جاری رہتا ہے اور بغاوت، تجربہ، جدت پسندی ایسی اصطلاحات اسی تغیّر ہی کی تشریح وتعبیر کےلیے بروئے کار لائی جاتی ہیں۔

کچھ عرصہ پیشتر میں نے اسی نقطۂ نظر سے ایک مختصر مضمون "آزاد نظم۔ ایک نفسیاتی وقوعہ" لکھا تھا۔ اس سے کچھ متعلقہ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں:

"آج اپنے ملک کے علاوہ دیگر ممالک اور فن کے دیگر شعبوں کا جائزہ لیں تو ہر جگہ مسلّم اقدار اور اظہار کے سانچوں کو توڑنے کا احساس کارفرما ملتا ہے۔ یورپ اور امریکہ کی نئی نسل ہم سے زیادہ ذہنی انتشار کا شکار نظر آتی ہے، دوسری عالمگیر جنگ کی تباہ کاریوں اور مستقبل کی جوہری جنگ کے خوف کے درمیان معلق سفید اقوام کے لیے زندگی دلیوانے کا خواب بن چکی ہے۔ چنانچہ وہاں کی نوجوان نسل اور ٹین ایجرز کے نفسیاتی مسائل اور ان کے تجزیہ سے زندگی کے بے معنی ہونے اور عام پژمردگی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں۔ لباس کے قواعد کو BEATNIKS نے توڑا، غسل کے لباس کے تکلفات کا ردعمل پہلے BIKINI, اور بعدازاں TOPLESS BIKINI کی صورت میں ظاہر ہوا، جدید ترین مصوری میں OP اور POP آرٹ دیکھیں تو CUBISM, DADAISM, اور SURREALISM بھی اچھی خاصی کلاسیکی مصوری ایسے معلوم

ہونے لگتے ہیں۔ موسیقی اور رقص کے اصولوں پر اگر راک این رول
نے کاری ضرب لگائی تھی، تو BEATELS نے اس کا خاتمہ بالخیر کر دیا۔
رونے والے تو راک این رول اور ٹوسٹ ہی کو روتے تھے لیکن JERK
اور FRUG وغیرہ انہیں بھی پیچھے چھوڑ گئے۔ یہی حال مجسمہ سازی کا ہے
اب مجسمہ تو غائب ہی ہو گیا۔ بس سازی ہی سازی رہ گئی۔

گویہ سب کچھ امریکہ اور یورپ میں ہو رہا ہے۔ لیکن ہماری نئی
نسل بھی معاشرتی، اخلاقی اور ذہنی پابندیوں کے خلاف احتجاج کے
لیے تقریباً یہی کچھ کر رہی ہے۔ لباس میں تراش کے نئے انداز، مصوری
میں تجریدی تجربات اور ٹویسٹ کے ریکارڈ محدود پیمانہ پر اسی رجحان
کے غماز ہیں۔ اس وسیع پس منظر سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ تمام
دنیا ہی میں پابندیوں اور قدروں سے بغاوت کے لیے مروّج سانچوں
کو توڑا جا رہا ہے۔ اس لیے ادب یا فنونِ لطیفہ میں نام نہاد ہیئتی بدوضعی
انفرادی مسئلہ نہیں بلکہ یہ توبے چینی کے وسیع سمندر میں ایک لہر کی
حیثیت رکھتی ہے۔"

باہمی اثر پذیری کے اس ضمنی مطالعہ سے ہٹ کر اس امر پر بھی زور دینا ہوگا۔
کہ مختلف شاعروں کو فنونِ لطیفہ میں کسی ایک شعبہ فن سے زیادہ وابستگی ہوتی ہے
اور بعض اوقات اس میں بھی کسی خاص دبستان یا فن کار کو ترجیح دی جاتی ہے۔
مصوری میں کلاسیکی مصوری کا دلدادہ اپنی نظموں میں ہیئت کے اصول و قوانین
کو فارمولوں کی طرح برتے گا۔ کیٹس کی مانند کسی مخصوص تصویر سے متاثر ہونا بھی
ذاتی پسند اور شخصی ترجیح کی بات ہے۔ اس سے تصویر کی قدر و قیمت میں کوئی کمی بیشی
نہ ہوگی۔ پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ تمام لکھنے والے کسی نہ کسی فن سے ضرور متاثر

ہوں اگر چغتائی نے دیوانِ غالب کا مرقع تیار کیا تو اس بنا پر ایسا نہ کرنے والوں کو موردِ الزام نہیں ٹھہرایا جا سکتا ، اسی طرح میرؔ، مومن یا اور صفِ اول کے شعراء کی سبکی بھی نہیں ہو سکتی ۔ ژرف نگاہی سے تجزیہ کرنے پر اس طرح کے فن کار اور قلم کار میں کوئی نہ کوئی قدرِ مشترک بھی ملے گی ۔

گو فنونِ لطیفہ اور ادب ایک دوسرے کے لیے تخلیقی محرک یا خام مواد کی صورت اختیار کرتے رہتے ہیں ۔ لیکن نفسیاتی لحاظ سے ایسی کوشش کو سو فیصد کامیاب نہیں قرار دیا جا سکتا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاری ، سامع یا ناظر کسی ادب پارہ یا فن پارہ کا ادراک بعض مخصوص نوعیت کی (جیسے سماعی یا بصری) حسیات سے کرتا ہے اگر حسیات کا تجزیہ کیا جائے تو ان کی تشکیل میں رجعی حرکات (REFLEXES) اہم کردار ادا کرتی ہوئی ملتی ہیں ۔ مثلاً کسی خوب صورت منظر سے ہماری آنکھیں درختوں پھولوں اور گھاس وغیرہ کی دوری نزدیکی اور مختلف رنگوں کا مخصوص اعصاب کے ذریعے سے ادراک کرتی ہیں ۔ آنکھوں کی پتلیاں منظر کی تمام کیفیات کو پردۂ چشم (RETINA) کے ذریعہ متعلقہ اعصاب کے توسط سے دماغ کے مخصوص گوشوں تک پہنچاتی ہیں ۔ یہ اعصابی عمل زندگی میں پہلی مرتبہ کوئی خوب صورت منظر دیکھتے وقت زیادہ نمایاں ہو گا ۔ لیکن بعد میں مختلف مناظر دیکھتے رہنے کی وجہ سے اعصاب کے لیے یہ کوئی نیا ، انوکھا یا اہم تجربہ نہیں رہتا ۔ ذہن میں کیونکہ پہلے منظر کے اعصابی تاثرات تصورات کے روپ میں موجود ہوتے ہیں ۔ اس لیے بعد کے مناظر کی صورت میں ذہن پہلے منظر سے ان کا موازنہ کرتے ہوئے اچھا یا بُرا ہونے کا فیصلہ صادر کرتا ہے کسی قدرتی منظر کی تصویر دیکھنے پر بھی اعصاب تقریباً ایسی ہی رجعی حرکات کا مظاہرہ کرتے ہوئے ذہن تک تقریباً ایسے ہی تاثرات لے کر جائیں گے ۔ تب ذہن پہلے سے محفوظ شدہ اعصابی تاثرات اور تصورات سے تصویر کے تاثر کا موازنہ کرتے

ہوئے اسے صحیح یا درست اچھی یا بُری قرار دیتا ہے۔ اس مثال کی مانند ناظر کا یہ
عمل اتنا شعوری نہیں ہوتا۔ بلکہ تحت الشعور میں موازنہ اور تقابل کا یہ عمل اسی
طریقہ سے جاری و ساری رہتا ہے حتیٰ کہ کچھ عرصہ بعد وہ حالت ہوجاتی ہے، جسے روسی
ماہر نفسیات پاؤلوف (PAVLOV) کی اصطلاح میں مشروط رجعی حرکت
(CONDITIONED REFLEX ACTION) کہا جا سکتا ہے۔ یہ عمل اپنی
اصل اور خالص صورت میں ارسطو کے نظریہ نقل کی تفسیر بن جاتا ہے۔ جس نے
یوں لکھا :

"تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنون شبیہی
کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں۔ اس سے یہ صاف ظاہر ہے
کیونکہ ان میں خوشی سے دھیان لگاتے ہیں۔ اور جتنی ٹھیک نقل کی گئی ہو
اتنی ہی زیادہ خوشی سے ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں[1]"

تصویر کو پسند یا ناپسند کرنا دراصل اسی اعصابی کارکردگی کے باعث ہوتا ہے۔
تجریدی مصوری کی ناپسندیدگی کی وجہ بھی اسی میں تلاش کی جا سکتی ہے، اعصاب
اور ذہن قدرتی منظر کے سلسلہ میں جس رجعی حرکت سے "مشروط" ہو چکے تھے اعصاب
اور ذہن موضوع کے اعتبار سے جس کارکردگی کے عادی تھے۔ تصویر اس مشروط
رجعی حرکت سے کیونکہ عدم مطابقت رکھتی ہے۔ اس لیے کسی اور نوع کی اعصابی
کارکردگی کی بناء پر ذہن میں پیدا ہونے والا بُعد (DISCRIPENCY) تصویر
کی ناپسندیدگی پر منتج ہوتا ہے۔ قدرتی منظر کی خراب تصویر کو تو ذہن قبول کرے گا۔
لیکن قدرتی منظر کے نام پر اگر اسے شوخ رنگوں میں تکونیں، نصف دائرے اور بدوضع
مربعے دیکھنے پڑیں تو تصویر کے عنوان سے جنم لینے والی اعصابی کارکردگی ذہن کو الجھا
دیتی ہے، یہ ہے تفہیم کا عمل۔ اپنی سیدھی سادی صورت میں !

---

[1] "بوطیقا" (ترجمہ عزیز احمد)

فنونِ لطیفہ اور ادب کے رابطہ کی تشریح اس عمل کو ذہن نشین کیے بغیر مشکل ہو گی. اگر قدرتی منظر اور اس کی تصویر والی مثال کو جاری رکھتے ہوئے یہ فرض کیا جائے کہ کوئی شاعر ایک نظم، ایک شعر یا تصویر سے قدرتی منظر سے وابستہ کیفیات کا ابلاغ چاہتا ہے تو جہاں تک تو تصویر کی تفہیم کا تعلق تھا، ذہن کو اس کے لیے اتنی کاوش کی یوں ضرورت نہ تھی کہ رنگ و صورت کی "ٹھیک نقل" کی بناء پر وہ پہلے سے دیکھے منظر سے ہم آہنگ تھی لیکن الفاظ کی صورت میں بصری اعصاب کا کام دیگر اعصاب کو کرنا پڑتا ہے ۔ شاعر اول تو الفاظ سے سو فی صد درست تصویر کشی نہیں کر سکتا. مصوّر درخت کے لیے مناسب رنگ استعمال کر سکتا ہے. لیکن شاعر یا تو محض نام دے دینے پر اکتفا کرے گا ورنہ اس کے کسی ایسے پہلو کی طرف اشارہ کر دے گا. جس سے اس مخصوص درخت کا ابلاغ ہو سکے جو کہ شاعر کے پیش نظر ہے. مصور بے جان خطوط میں حیات بخش رنگ بھر سکتا ہے لیکن شاعر کو تمام کام صرف الفاظ سے لینا ہوتا ہے۔ اس لیے وہ الفاظ کے انتخاب سے تاثر سازی کی کوشش کرتا ہے یوں اسے کچھ کڑیاں چھوڑتے ہوئے قاری کی ذہانت پر بھروسہ کرنا ہوتا ہے. قاری ان چھوڑی ہوئی کڑیوں کو ذہن میں پہلے سے موجود منظر کے عصبی تاثرات اور تصورات کے محفوظ ذخیرہ سے حسب ضرورت تفصیلات مستعار لے کر پورا کرتا جاتا ہے. اسی لیے تو ابلاغ کی تکمیل میں تلازمِ خیالات کا بھی اہم کردار ہوتا ہے، یہ کہنے کی ضرورت ہی نہیں کہ تصویر کے مقابلہ میں ادب پارہ کی صورت میں اعصابی کارکردگی کہیں زیادہ پیچیدگی اختیار کر جائے گی۔ چنانچہ درست ابلاغ اور کامل تفہیم کا قاری کے مطالعہ، مشاہدہ اور ذہانت پر بھی کافی حد تک انحصار ہوتا ہے. یہی وجہ ہے کہ ایک ہی ادب پارہ مختلف ذہنی سطح کے قارئین کے لیے آسان یا مشکل اور واضح یا غیر واضح ثابت ہوتا ہے ۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنون لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو نہ تو پورے طور سے جذب کر سکتے ہیں اور نہ ہی بطریق احسن اظہار کر پاتے ہیں. گو ادب میں دیگر فنون سے وابستہ خصوصیات کو سمونے کی سعی ملتی ہے . لیکن اس میں کُلّی کامیابی پھول کی پتی سے ہیرے کا جگر کاٹنے والی بات ہو جاتی ہے گو "مجسمیت" کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک خنکی اور جمود وغیرہ کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن سنگِ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے خنکی کا تاثر نہیں بن سکتا . سفیدی کا ذہنی تصور مرمر کی سفیدی کے ادراک سے بالکل ہی ایک علیحدہ اعصابی اور ذہنی عمل ہے، اسی طرح مترنم بحروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دُھن کی نغمگی سے جنم لینے والے تاثرات کا نعم البدل نہیں سمجھا جا سکتا . اس کی بڑی وجہ تو طریق اظہار میں تبدیلی سے تاری ، سامع یا ناظر کی مشروط رجعی حرکات اور ذہنی کارکردگی میں تبدیلی میں مضمر ہے . لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن کار محض کیمرہ نقالی نہیں کر سکتا ، وہ اپنے فنی شعور ، ذوق اور نظریہ حیات کی بنا پر پیش کش کے وقت مشاہدات اور تجربات میں ترمیم و تنسیخ بھی کرتا جاتا ہے . اس سے بعض اوقات "اصل" اور اس کے فنی یا ادبی روپ میں بُعد پیدا ہو جاتا ہے.
اس سے تیسری وجہ جنم لیتی ہے . موضوع کی مناسبت سے جب مخصوص ماحول پیدا کرنا ہو تو فن کار یا قلم کار اس ماحول کو ایک مخصوص انداز سے نمایاں کرنے کی خاطر بعض تفصیلات یا جزئیات پر زیادہ زور دیتے ہوئے انہیں حسبِ منشا ابھارتے ہیں. اس سے گو "حقیقت" کا صحیح توازن تو قدرے بگڑ جاتا ہے . لیکن اسے معیوب یا مذموم نہیں قرار دیا جا سکتا . فن کار اور قلم کار دونوں ہی کو اس کی اجازت ہے . اس ضمن میں بڑی اچھی مثال ان مصوروں کے سیلف پورٹریٹ میں ڈھونڈی جا سکتی ہے جنہوں

نے اپنی ذات کو ایک مخصوص زاویہ سے ابھارنے یا اپنی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو نمایاں کرنے کے لیے اپنے چہرہ کے تاثرات بلکہ بعض اوقات نقوش [۱] وغیرہ میں بھی تبدیلیاں کیں. چنانچہ فرانسیسی مصور پال گاگین (PAUL GAUGEN) کی اپنی بنائی ہوئی تصویر اور سمرسٹ ماہم کے تحریر کردہ اس کے سوانحی ناول "MOON AND THE SIX PENCE" کے مطالعہ سے اس نکتہ کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے یا گاگین اپنی ایک تصویر میں مسیح مصلوب کے استعارے سے اپنی دکھی زندگی کا احساس کراتا ہے جبکہ ناول میں اسے مغلوب الغضب اور قدرے ابنارمل کے روپ میں پیش کیا گیا ہے.

فنونِ لطیفہ اور ادب پاروں کی موجودہ صورت سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر ابلاغ کا وسیلہ اور اساس بننے والے الفاظ کی ابتداء کا مطالعہ کیا جائے تو لفظ اور تصویر کے گہرے رابطہ کو سمجھا جا سکتا ہے. عام طور پر مصر کا تصویری خط ہیروغلافی ہی مشہور ہے اور بالعموم تصویری خط سے وہی مراد لیا جاتا ہے. لیکن یہ غلط ہے کہ شمالی امریکہ کے وسیع میدانوں میں رہنے والے انڈینز [۲] سے لے کر "زمانہ قدیم کے بیشتر ملکوں میں تصویری خط رائج تھے. ان کی ابتداء کس طرح ہوئی. اس کا جاننا مشکل ہے غالباً شروع میں ان کی وہی صورت رہی ہوگی. جو نیم مہذب اقوام میں نظر آتی ہے [۳]" چنانچہ اس ضمن میں محمد اسحاق صدیقی نے افریقہ، سائبیریا، الاسکا، شمالی امریکہ، وسطی امریکہ کے نیم مہذب قبائل کے تصویری خطوں کی مثالیں دی ہیں اسی

---

[۱]۔ مارک چھاگل (MARC CHAGAL) نے ایک سیلف پورٹریٹ میں اپنی ساتھ انگلیاں بنائی ہیں.

[۲]۔ FRANZ BOAS "PRIMITIVE ART" p.68

[۳]۔ محمد اسحاق صدیقی: "فن تحریر کی تاریخ"، ص: ۴۱

طرح عراق اور مصر کی طرح وادیٔ سندھ کا خط بھی تصویری تھا[1]"

قدیم انسان نے ذہنی تصاویر کے اظہار کے لیے تصاویر ہی سے کام لیا مثلاً آنکھ کے لیے اور ستارہ کے لیے ★ بنا دیا۔ انہیں زیادہ سود مند معلوم ہوتا تھا۔ یہ محض سہولت کے لیے تھا اس لیے نہ تھا کہ ضروریات زندگی میں پیچیدگی نہ تھی۔ ان وجوہات میں بھی جزوی صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ یہ حقیقت بھی ہے کہ شبیہہ سازی غالباً فنونِ لطیفہ میں سب سے زیادہ قدیم سمجھی جا سکتی ہے۔ چنانچہ فرانس، سپین اور یورپ کے بعض اور ممالک سے جنگل کے باسیوں کی ہزاروں سال پہلے بنائی گئی جنگلی جانوروں کی سادہ اور رنگین تصویریں ان کے رہنے کے غاروں سے محفوظ حالت میں دستیاب ہو چکی ہیں۔ بعض ماہرین انہیں جادو کے لیے سمجھتے ہیں اور ان کے بقول اس سے شکاری میں جانور پر حاوی ہونے کا احساس پیدا ہو جاتا تھا۔ یہ اندازِ نظر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ مگر اس سے شبیہہ سازی کی قدامت یقیناً ثابت ہوتی ہے۔ جب شبیہہ سازی سے اتنا قدیم تعلق تھا، تو انسان نے ابتدا میں اگر تصویر کو ذہنی تصور اور اس حوالہ سے لفظ کا مترادف جانا تو اس میں کچھ ایسا تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ قدیم انسان کے خیال میں ذہنی تصور کا شاید حروفِ ابجد کی تجریدی علامات سے مکمل اظہار نہ ہو سکے گا۔ اس لیے ان کے نزدیک کسی چیز کی تصویر بنا دینا زیادہ مناسب تھا گویا لفظ سے پہلے تصویر اور زبان سے پہلے مصوری نے جنم لیا! اس ضمن میں سر ایلین گارڈنر کی رائے قابلِ غور ہے:

"عام استعمال کے مختلف النوع ظروف اور خصوصیت سے مرتبانوں کے تزئینی نقوش ایک لحاظ سے بصری ابلاغ کا ذریعہ تھے۔ بعد ازاں انسانوں

---

[1]۔ محمد اسحاق صدیقی: "فنِ تحریر کی تاریخ"، ص: ۹۹

جانوروں، کشتیوں اور اسی نوع کی دیگر اشیاء کی واضح شبیہوں سے اس بصری ابلاغ کو اور بھی نمایاں کر دیا گیا اور پھر جب ان تصویروں کے ساتھ ساتھ واضح قسم کی بعض علامات بھی شامل کر لی گئیں، تو ان تصاویر کا مفہوم بولی جانے والی زبان میں واضح ہوتا گیا اور یوں فنِ تحریر نے جنم لیا[۱]"

ایک اور مقام پر گارڈنر نے ہیرو غلافی (لفظی معنی: مقدس تحریر) کا باعث "بلا واسطہ شبیہی اظہار کو ٹھہرایا [۲]"

ہیرو غلافی تصویری خطوں کی تمام صورتوں میں سب سے زیادہ مکمل اور ارفع تھی اور اس لیے یہ مصوری کے سب سے نزدیک ہے۔ "ہیرو غلافی[۳] غالباً دنیا کا سب سے خوب صورت رسم الخط تھا۔ جب اس کی چھوٹی چھوٹی تصویروں میں رنگ بھر دیا جاتا تو ان کا حسن دو بالا ہو جاتا۔ اس خط میں تقریباً ۔۔ ۷ تصویریں کام آتی تھیں؛ مناظر فطرت، انسان اور حیوان، طرح طرح کی عمارتیں اور ان کا فرنیچر، کھانے پینے کا سامان ظروف و آلات، لباس و زیورات، مختصر یہ کہ زندگی کے کل لوازم کی خوشنما تصویریں اس خط میں استعمال کی جاتی تھیں"

ہیرو غلافی کے سلسلہ میں یہ امر واضح رہے کہ "مصر میں پہلے پہل، ہیرو غلافی تحریر کے لیے نہیں بلکہ کسی اور ہی مقصد کے لیے وضع کی گئی۔ ابتداً یہ یادگار اور تاریخی عمارات پر تزئینی مصوری کے طور پر استعمال کی جاتی تھی۔ یہ مقدس مہمات کے

---

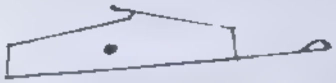
[۱]۔ ALAN GARDNE, SIR "EGYPT OF THE PHAROUS" p.19

[۲]۔ ایضاً ، ص: ۲۲

[۳]۔ "فنِ تحریر کی تاریخ" ، ص: ۸۶

کے بیان کے لیے وقف تھی ۔ عام زندگی کے عملی مقاصد کے لیے ان کے ہاں مختصر صورت میں ایک اور رسم الخط مروج تھا۔ عمارات میں تزئینی تحریر کے لیے تحریری حروف رومن شہنشاہوں کے عہد حکومت تک مروج رہے[ملہ] "

حروف تہجی نے اپنی تصویری اصل سے موجودہ صورت اختیار کرنے میں جو جو ارتقائی مراحل طے کیے ان کا مطالعہ اس لحاظ سے بے حد دلچسپ ہے کہ جیسے جیسے معاشرہ اور زندگی پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے گئے۔ ٹھوس (تصویر) کی جگہ صوتی علامت (حرف) لیتی گئی اور یوں تصویریں معدوم ہوتی گئیں۔ چنانچہ عربی کا ا اپنی اصل صورت میں ہیروغلافی میں بیل کا سر تھا وہ اُسے



یوں لکھتے تھے۔ واضح رہے کہ عبرانی میں بیل کو الیف (ALPHA) اور یونانی میں ایلفا (ALEPH) کہتے تھے۔ ہیروغلافی میں ب کی آواز کے لیے

گھر کی یہ تصویریں بنتی تھیں۔ عربی میں مکان کو بیت کہتے ہیں۔ اس نے مختلف روپ بدلتے بدلتے عربی میں ب کی صورت اختیار کی۔ ج اپنی اصل صورت میں اونٹ کو مارنے کی چھڑی تھا۔

ملہ. HENRY FRANK FPORD
"BIRTH OF CIVILIZATION IN NEAR EAST" p.131-32

واضح رہے کہ عربی میں اونٹ کو جمل کہتے ہیں ۔اسی طرح دیگر حروف کے بھی ماخذات تلاش کیے جا چکے ہیں [۱]۔

تصویر سے حرف سازی کا اصول یہ تھا کہ حرف کی پہلی آواز اس کی تصویر والی ہی ہوتی تھی ۔گویا آج حروف تہجی کی بظاہر بے تکی علامات کبھی تصویریں تھیں جو مختلف عمرانی اثرات اور تمدنی محرکات کے باعث مختصر ترین ہو کر کچھ کی کچھ بن گئیں ۔

مصری ہیرو غلافی پر بہت توجہ دی گئی اور اس کے حسن اور فن کاری کو سراہا جاتا رہا ہے ۔ لیکن مصوری اور زبان کے رابطہ کی تفہیم کے لیے چینی خط کا مطالعہ بھی از حد ضروری ہے ۔ کیوں کہ بعض ماہرین کے نزدیک یہ رسم الخط بھی حسن و دلکشی اور فن کارانہ دلربائی میں کسی سے کم نہیں بلکہ فیر سروس ایسے ماہرین کی رائے میں تو چینی رسم الخط ایک ایسا آئینہ ہے ۔جس میں ان کی تمام تمدنی اقدار کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے ۔"

اس کے بقول :

"غالباً چینی ثقافت کا سب سے زیادہ مسحور کن ، پراسرار اور اس کے ساتھ حسین ترین پہلو اس کی تحریری زبان سے عیاں ہوتا ہے ۔ ہر لفظ کے پس پردہ اس قوم کی جذبات ہی نہیں بلکہ رسوم و عقائد ، روایات ، طرز فکر اور تاریخ ۔ سب کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے [۲]"

---

[۱]. PHILIP K. HITTI "HISTORY OF SYRIA" p.110

اس سلسلہ میں مزید معلومات کیلئے "فن تحریر کی تاریخ" سے بھی رجوع کیا جا سکتا ہے.

[۲] - WALTER A. FAIR SERVS "ORIGINS OF ORIENTAL CIVILIZATION" p.114

اس کے خیال میں :

"اس رسم الخط کا آغاز بھی تصویروں میں تلاش کیا جا سکتا ہے[1] کیونکہ بعض الفاظ اس شئے کی ہو بہو تصویر ہیں۔ مثلاً پہیوں والی گاڑی ایک ایسی ہی گاڑی (CH ، E) ہی کی تصویر ہے[2] قدیم چینی خط میں دو طرح کے نشانات کام آتے تھے۔ مفرد اور مرکب۔ بعض خیالات کا اظہار مرکب تصاویر سے کیا جاتا، مثلاً غریبی کے لیے روپے اور چاقو کی سے تصویر بنائی جاتی، گویا غریب وہ ہے، جس سے روپے کو جدا کر دیا گیا ہو"

اس نوع کی بعض دلچسپ تصاویر یہ ہیں :

دو عورتیں = جھگڑا، تین عورتیں = سازش، عورت + مکان = سکون، عورت + جھاڑو = مومی، عورت + بچہ = حفاظت تصویر پر حرف کی اساس کا مطالعہ اس بناء پر ضروری تھا کہ لفظ ابلاغ کی خشت اول ہے۔ اس لیے فنون لطیفہ اور ادب کے باہمی رابطہ کی تفہیم کے لیے اس امر پر روشنی ڈالنی لازم تھی۔ ویسے بھی الفاظ کا تصویری آغاز اس نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اپنی مفرد صورت میں خیال بالعموم ایک ذہنی تصویر کی صورت میں ہوتا ہے۔ آج زبان کی پیچیدگی، اسلوب سے وابستہ فنی مباحث اور ابلاغ کی فنی نزاکتیں سیدھے سادے تصویری رسم الخط کی

لہ۔ (CH, E) 1. "ORIGINS OF ORIENTAL CIVILIZATION" p.114

ٹہ۔ "فن تحریر کی تاریخ" ، ص : ۲۲ - ۱۲۱

نہ تو متحمل ہو سکتی ہیں اور نہ ہی جدید دور کے علمی اور فکری تقاضے ان سے پورے ہو سکتے ہیں لیکن آج بھی شاعر تصویر کو استعمال کیے بغیر الفاظ سے تصویر کاری کے لیے سعی کناں ملتا ہے۔

تخلیق

تخلیق، تخلیق کار اور جنون

"اہل علم کا جنون بھی عام مجنونوں سے مختلف ہوتا ہے۔ مولانا آزاد دہلوی نے اپنی اخیر عمر کا ایک طویل حصہ اسی عالم میں گزارا ہے۔ اس حالت میں وہ اکثر اوقات اپنے مجذوبانہ خیالات کو قلم بند فرمایا کرتے تھے۔ ان تمام تحریروں کو جمع کیا جائے تو کئی جلدیں تیار ہو سکتی ہیں۔ آزاد کے شاگرد رشید مولوی سید ممتاز علی صاحب نے "بیباک ونماک" کے نام سے ایک مختصر کتاب کی صورت میں ان خیالات کو شائع بھی کیا ہے جسے دیکھ کر ایک انگریز مصنف نے کہا تھا کہ "یورپ میں مشہور مصنفوں کی عالم جنوں کی تحریریں بڑی وقعت سے دیکھی جاتی ہیں۔ آزاد جیسی شخصیت کا مصنف اگر یورپ میں مبتلائے جنون

ہوتا تو اس کی مجذوبانہ تحریریں بڑی مقبولیت حاصل کرتیں"۔ شیخ عبدالقادر نے بتایا کہ "ایک مرتبہ عالم جنون میں آزاد نے کسی کتاب کی تعریف کی۔ مولانا مرحوم نے کانوں پر ہاتھ رکھ کر فرمایا کہ میری کوئی تصنیف نہیں ہے۔ یہ کتابیں جو آزاد کے نام سے شائع ہو رہی ہیں۔ یہ دراصل میری نہیں بلکہ میرے "سٹایو" کی ہیں، پیہا ستفسار پر مولانا نے بتایا "سٹایو" جاپانی میں ہمزاد کو کہتے ہیں۔ واقعی یہ لفظ اسی معنی میں استعمال ہوتا ہے"۔

یہ اقتباس تاجور نجیب آبادی کے مضمون "جذبات آزاد" (مطبوعہ: ہمایوں[ا]، جنوری ۱۹۲۴ء) سے لیا گیا ہے۔ محمد حسین آزاد صاحب بصیرت ادیب تھے، سودائگی میں بھی فرزانگی کا اظہار کرتے ہوئے تخلیق اور لاشعور کا رشتہ اجاگر کر گئے۔ آزاد کی تخلیقی زندگی کو تو جنون زنگ بن کر کھا گیا۔ جب کہ میر تقی میر اس کے برعکس جنون کی آگ سے کندن بن کر نکلا تو یہ دعویٰ کیا:

خوش ہیں دیوانگی میرؔ سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

اپنی خود نوشت سوانح عمری "ذکر میر" میں میرؔ نے اپنے عالم جنون کی جو تصویر کھینچی ہے۔ اس میں کیس ہسٹری" ایسی وضاحت سے پائی جاتی ہے اور اسی لیے اس کی نفسیاتی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔ لکھا ہے یوں میرؔ نے "۔۔۔۔ میں پاگل ہو گیا۔ مزاج میں وحشت پیدا ہو گئی۔ جس کوٹھڑی میں رہتا تھا۔ اس کا دروازہ بند کر لیتا۔

[ا]۔ ہمایوں دسمبر ۱۹۲۵ء میں آزاد کی عالم جنون کی ایک تحریر بھی شائع کی گئی جو بالکل بے ربط ہے مزید دلچسپی کے لیے ڈاکٹر محمد صادق کا مضمون بعنوان "آزاد عالم دیوانگی میں" (مطبوعہ ماہ نو اکتوبر ۱۹۵۰ء) اور راقم کا "کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ ۔۔۔: جوش کا نفسیاتی مطالعہ" میں ملاحظہ ہو۔

اور اس ہجوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند نکلتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی۔ اگرچہ میں اس وقت سے چاند کو دیکھتا آیا تھا جب منہ دھلاتے وقت دایہ "چاند چاند" کہتی اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا۔ لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نوبت پہنچ جائے۔ اور وحشت اتنی بڑھ جائے کہ لوگ مجھ سے دور بھاگنے لگیں (نقل عجیب) چاندنی رات میں ایک حسین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ کرۂ قمر سے میری طرف آتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا۔ جدھر بھی آنکھ اٹھتی اسی رشک پری پر پڑتی۔ جس طرف دیکھتا۔ اسی غیرتِ حور کا تماشہ کرتا میرے گھر کے در و بام اور صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہر سمت وہی حیرت افزا، (چہرہ) نظر آتا۔ کبھی چودھویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیر گاہ دل میں محو خرام، اگر گل مہتاب پر نظر پڑ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی۔ ہر رات اسی پری پیکر سے ملاقات ہوتی اور ہر صبح اسی کی جدائی میں وحشت، جب سفیدۂ سحر نمودار ہوتا' دل سے ٹھنڈی آہیں نکلنے لگتیں۔ یعنی دل مچلتا اور چاند کی طرف لپکتا، تمام دن یہی جنون سوار رہتا۔ اور دل اس (شکل مہتابی) کی یاد میں خون ہوتا۔ میں دیوانہ مست کی مانند منہ میں کف بھرا ہوا ہاتھ میں پتھر لیے گرتا پڑتا اور لوگ مجھے دیکھ کر بھاگتے۔ چار مہینے تک وہ گل شب افروز نت نئے انداز دکھاتا اور اپنے فتنۂ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا، ناگاہ موسم بہار آیا تو جنون کے داغ اور بھی ہرے ہو گئے۔ میں ایسا ہو گیا جیسے کوئی آسیب زدہ ہو اور مطلق کسی کام کاج کا نہ رہا۔ اور خیالی صورت ہمہ وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اسی کی مشکیں زلفوں کا دھیان سر میں' لوگ مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا گیا"۔[۱]

---

[۱] "میر کی آپ بیتی" ترجمہ: نثار احمد فاروقی، ص ۹۴، ۹۵۔ "ذکر میر" کے بارے میں مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو "ذکر میر" از مولوی عبدالحق (مطبوعہ "اردو" اورنگ آباد، ۱۹۲۶ء)

میرؔ یا آزادؔ کے جنون کی مثالیں استثنائی نہیں بلکہ اور بھی ایسے تخلیق کار مل جاتے ہیں جو کسی نہ کسی صورت میں جنون گزیدہ تھے، بعض کے جنون کی شہرت ہوئی اور بعض کی نہیں۔ مثلاً امراؤ جان ادا کے خالق مرزا رسوؔا کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ ایک "فرنگن" کے عشق میں مجنون ہو گئے تھے۔[۱]

ادب و فن کے نفسیاتی مطالعات میں تخلیقی عمل اور تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی وضاحت میں بیشتر توضیحات نامورانِ ادب کی ذاتی زندگی سے انبارمل سے لے کر جنون پر منتج ہونے والی کیفیات کو مدنظر رکھ کر مرتب کی گئی ہیں، جن سے تخلیقات پر لاشعوری محرکات کی شدید اثر اندازی عیاں ہوتی ہے۔ اور یہ امر بھی کہ خود تخلیق ہی لاشعور کے زخموں کا مرہم ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب ایک خاص حد تک ہی ہوتا ہے۔ اس نوع کی مثالوں سے نہ تو یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ہر جنونی اظہار کے لیے لازماً فن کارانہ وسائل بروئے کار لاتا ہے اور نہ ہی یہ کہ جنون کے تمام مدارج میں تخلیق باعث افادہ یا ذریعہ آسودگی بن سکتی ہے۔ البتہ ذہنی شفاخانوں میں ذہنی مریضوں کے مشاہدات سے ماہرین نفسیات نے فن کارانہ کاوشوں پر لاشعوری محرکات کی اثر پذیری کے ضمن میں نکتہ طرازیاں کی ہیں ۔ ارنسٹ کرس نے ایک پاگل کا بیان نقل کیا ہے، جو لکڑی سے چیزیں بناتا تھا۔

"جب میرے سامنے لکڑی کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے تو یہ مجھے تنویم کی مانند مسحور کر لیتا

---

[۱] ۔ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہوں یہ مقالات "جنونِ انتظار یعنی فسانۂ مرزا رسوا" از غلام عباس، مطبوعہ ماہِ نو اکتوبر ۱۹۵۵ء۔ "مرزا رسوا کی ایک گم شدہ مثنوی" از مشیر احمد علوی، مطبوعہ نگار، دسمبر ۱۹۳۶ء، "اختتامیہ امراؤ جان" از تمکین کاظمی، مطبوعہ نیا ادارہ، لاہور۔

ہے اگر میں اس کا حکم مانوں تو یہ کوئی چیز بن جاتا ہے۔ نہ مانوں تو تکلیف اٹھاتا ہوں"۔[1]

اس بات سے عظیم مجسمہ ساز مائیکل انجلو کا یہ قول بھی ذہن میں آتا ہے کہ شبیہہ تو پتھر میں موجود ہوتی ہے۔ میں تو صرف تراش کر اجاگر کرتا ہوں۔

جس طرح فرائڈ نے اعصابی خلل کی علامات سے ذہنی صحت کے اصول اخذ کیے۔ اسی طرح ارنسٹ کرس کے بموجب بھی" فن کارانہ کاوشیں ۔۔ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ پاگل فن کاروں کی فنی کاوشیں ۔ فن کی نفسیات پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتی ہیں[2]" اس ضمن میں اے اے برل نے بھی تخلیق فن کے لاشعوری محرکات سے بحث کرتے ہوئے اور ہر فن کار کو "PYGAMLION" قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ" خواب اور ان کی علامات کی مانند فن کارانہ تخلیقات بھی ناکام آرزوؤں کی تکمیل کا ایک لاشعوری انداز ہیں[3]" اس کی صراحت میں اس نے پاگلوں کی مثال دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ ایسے افراد کی کمی نہیں جن میں نارمل حالت میں کسی طرح کی بھی فن کارانہ صلاحیتیں نہ تھیں۔ لیکن پاگل ہو جانے کے بعد اچانک انہوں نے فن کارانہ کاوشوں کا آغاز کر دیا۔ اس سلسلہ میں وہ مزید رقم طراز ہے: "میرے پاس ایسی فن کارانہ تخلیقات کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے یہ سب ان افراد کی فن کارانہ کاوشیں ہیں، جنہوں نے میری معلومات کے مطابق نہ تو کبھی فن کے بارے میں خصوصی شغف یا رحجان کا اظہار کیا اور نہ ہی ان میں کسی قسم کی فن کارانہ صلاحیتیں موجود تھیں۔ مثلاً ایک کریانہ فروش نے پاگل پن کے دوران شہوانی شاعری

---

[1]. "PSYCHOANALYTIC EXPLORATION IN ART" p.114

[2]. IBID p.336

[3]. "BASIC PRINCIPLES OF PSYCHO NALAYSIS" p.261

کے جملہ اوصاف سے متصف تھی۔ اسی طرح ایک باورچی نے ایمبرائڈری میں ایسی ہنرمندی کا ثبوت دیا کہ اچھے اچھے فن کاروں نے اسے بازنطینی دور کی اعلیٰ ہنرمندی کا لاجواب نمونہ قرار دیا [۱۰]"

گو نفسیات کی کتابیں ایسی نفسی سرگزشتوں سے بھری پڑی ہیں، لیکن انہیں غیر ضروری اہمیت نہ دینی چاہیئے۔ اس لیے کہ ایک سچا فن کار اپنے تخیل اور تصورات میں دوسروں کو شریک کرتا ہے۔ اسی لیے وہ ابلاغ پر ایمان رکھتے ہوئے ہمیشہ خود کو اپنے ان دیکھے قارئین اور ناقدین کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس پاگل فن کار اپنی محدود ترین دنیا سے باہر نہیں نکل سکتا۔ عام فن کار اپنے تخلیقی عمل یا لاشعور کی امداد سے جو کچھ حاصل کرتا ہے۔ اس سے تخلیق کی صورت میں وہ اپنی محدود دنیا سے بلند تر ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن پاگل فن کار کا معاملہ برعکس ہے کہ وہ سب سے بے نیاز ہے! مزید برآں ہر پاگل کی فنکارانہ کاوشیں تخلیق نہیں قرار دی جا سکتیں۔ کیونکہ بالعموم ان کی مصوّری معمّہ اور تحریر چیستاں سے کم نہیں ہوتی۔ گو نفسی معالج اس میں بہت کچھ دیکھ سکتا ہے۔ لیکن عام قاری کے لیے وہ محض پاگل کی بڑ ہے۔ پاگل پن کے ابتدائی مدارج میں تو شاید ایسی کاوشوں کی کچھ تخلیقی اہمیت ہو بھی سکتی ہے۔ لیکن جنون کی شدت میں اضافہ کے ساتھ ساتھ ان فن پاروں میں تنوع اور جدت کا فقدان ہوتا جاتا ہے۔ اور تکرار و اعادہ میں اضافہ! لہٰذا پاگل فن کاروں کی ایسی کاوشوں کی معالجاتی اہمیت سے قطع نظر بیشتر صورتوں میں ان کی فن کارانہ حیثیت اور انتقادی اہمیت صفر ہوتی ہے اس لیے انہیں ضرورت سے زیادہ اہمیت نہ دینی چاہیئے۔

۱۰۔ IBID p.262

دراصل پاگل فن کاروں یا فن کاروں کے پاگل پن کا مسئلہ ایک بہت اہم، بے حد نزاعی مگر بہت دلچسپ بحث کا ضمنی حصہ ہے. کیا فن کار ابنارمل ہوتا ہے؟ ماہرینِ نفسیات میں گو اختلاف رائے ملتا ہے. لیکن بیشتر کا اس امر پر اتفاق ہے کہ فن کار مریضانہ شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے. ویسے یہ بحث بھی آج کی نہیں کیونکہ افلاطون سے ہی تخلیقی فن کاروں کو کسی نہ کسی حد تک دیوانہ، جنونی، پاگل یا کم از کم غیر معمولی تو ضرور ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ افلاطون نے "دیوانگی" کو استعارۃً استعمال کیا تھا. اس کا مطلب یہ نہ تھا کہ تخلیق کے لیے دیوانگی لازم ہے. کیونکہ اس کے منطقی نتیجہ میں ہر دیوانہ ہی تخلیقی فن کار کہلائے گا۔ اور ظاہر ہے کہ ایسا نہیں، ایک بات البتہ ہے کہ لوگ دیوانہ سمجھیں یا نہ سمجھیں، لیکن تخلیق کاروں کو وہ شک و شبہ کی نگاہ سے یقیناً دیکھتے ہیں. شاید اس میں خود تخلیق کاروں کے طرزِ عمل کا بھی ہاتھ ہو، نفسیاتی معالجہ کی کتب اور ان کے زیرِ اثر بعض نفسیاتی ناقدین نے بھی تخلیق کار کی ابنارملٹی کو بہت زیادہ — بلکہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی ہے. چنانچہ عوام کی مانند بعض ناقدین — جن میں سرفہرست ایڈمنڈ ولسن ہے — کا یہ خیال ہے کہ ہر تخلیق کار کے لیے اول تو ابنارمل ہونا لازم ہے اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا اعصابی خلل سے بہت گہرا تعلق ہے. یہ اندازِ نظر کُلّی سچائی پر مبنی نہ سہی، لیکن اس میں جزوی صداقت یقیناً ملتی ہے. اس ضمن میں ان لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں بطور مثال پیش کی جا سکتی ہیں. جنہوں نے تمام عمر ذہنی بوالعجبیوں میں بسر کی (میراجی) جو افیونی (کولرج، ڈی کوئینس) یا الکوحلسٹ تھے. (منٹو) اعصابی خلل کے مریض تھے. (شیلے، بادلیر) نامرد تھے. (رسکن، سوفٹ) جو مجرم رہے، (او ہنری) اقدام قتل کے مجرم تھے. (نارمن میلر) بول و براز سے جنسی دلچسپی رکھتے تھے. (ژاں ژینے) جنسی امراض میں مبتلا ہوئے. (موپساں) جنسی کج روی کے شوقین (دوستوفسکی،

جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا۔ (بائرن)، ہم جنس پرست تھے۔ (آسکر وائلڈ)، اگر بالکل اخلاق باختہ نہ تھے تو (ونیس)، تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے۔ (ورجینا وولف قاضی نذر الاسلام) پاگل خانے میں مرے۔ (دی ساد) اور بالآخر خودکشی کی (ارنسٹ ہیمنگوے)۔ اب آپ اسے افلاطون کی "فرزانہ دیوانگی" سمجھیں یا فن کارانہ لاابالی پن، بہرحال اتنا تو یقینی ہے کہ تخلیق کاروں میں انہیں دوسروں سے ممتاز کرنے والی ایک خاص نفسی ترنگ ضرور ملتی ہے ادھر نابغہ بھی "I.Q" کی آخری سیڑھی پر کھڑا نظر آتا ہے۔ اس لیے بعض اسے بھی ابنارمل سمجھتے ہیں، حتیٰ کہ سائنس ایسے غیر جذباتی اور حقائق و کوائف کی صداقت پرکھنے والے علم کے ماننے والوں کو بھی اس ابنارملٹی میں شامل کرلیا گیا ہے۔ چنانچہ جاسوسی کہانیوں، سائنسی فسانوں اور تھرلرز نے جنونی سائنس دان کا ایک عجیب و غریب تصور لوگوں کے ذہن میں بٹھا رکھا ہے۔ بہرحال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے دنیائے ادب کو دیکھیں تو پھر شمس الرحمان فاروقی کی یہ رائے قابل غور ہے:

> "شاعری اور خاص کر اردو شاعری میں جنون کو تو بڑا اہم مرتبہ حاصل رہا ہے ..... تمام بڑے شاعر اور خاص کر تمام بڑے رومانی شاعر — کسی نہ کسی حد تک عقل کے اس غیر توازن کے آئینہ دار ہیں جو اپنی ابتدائی شکل میں عقلی طرز افہام کی نفی کرتا اور تخیلی یا وجدانی طرز افہام پر اصرار کرتا ہے۔ نیز اپنی آخری شکل میں عقلی بیوہار سے مکمل انکار کرکے باقاعدہ جنون میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ جنون اور عقل دراصل اشیاء کے افہام کے دو طریقے ہیں اور شاعری اور مابعد الطبیعات میں جنون کو عقل پر فوقیت حاصل ہے"۔ [1]

---

[1] "غالب کی مشکل پسندی" مطبوعہ صحیفہ غالب نمبر (۲)، اپریل ۱۹۶۹ء

افراط و تفریط سے بچ کر اس مسئلہ کا جائزہ لینے پر اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ا بنارملٹی کو فارمولے کی طرح تسلیم نہ کرنے پر بھی یہ یقینی ہے کہ بعض ۔ لیکن سب میں نہیں، اعصابی دباؤ یا انتشار کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے . اس میں جذباتی تخلیق کاروں کے ساتھ ساتھ غیر جذباتی سائنس دانوں کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے . یہ عمومی حالت ہے جب کہ . . . . مخصوص صورتوں اور استثنائی مثالوں میں اس اعصابیت کے ڈانڈے نیوراتیت یا اعصابی خلل سے بھی جا ملتے ہیں . چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ نفسیاتی الجھنوں اور مرگی کے دوروں کی وجہ سے دوستوفسکی کی شخصیت میں جو سحر انگیزی پیدا ہو چکی تھی . اس نے فرائڈ اور ایڈلر ایسے نفسیات دانوں سے اس پر مقالات قلم بند کرائے .

اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ ہر تخلیق کار بلکہ نفسیاتی لحاظ سے تو ہر فرد ایک مخصوص نفسی جہان رکھتا ہے اور اپنی سائیکی کی سحر کاریوں اور اپنے لاشعور کی طلسم کاریوں کے لحاظ سے منفرد ہوتا ہے . اس لیے چند مخصوص اور استثنائی مثالوں سے عمومی نتائج کا اخذ کرنا تو گمراہ ہونا ہی ہے . لیکن ایسے نتائج کو فارمولوں کی صورت میں مزید استثنائی مثالوں پر منطبق کرنا اور بھی زیادہ گمراہی کا موجب بن سکتا ہے . اس لیے زیادہ محفوظ اور قطعی طریقہ تو یہی ہے کہ اس نقطۂ نظر سے ہر تخلیق کار کی تحلیل نفسی ہو اور اس کے نتائج کی روشنی میں اس کی شخصیت کی نفسی اساس اور اس کا اس کی تخلیقات سے رابطہ متعین کیا جائے جیسے کہ ایملی زولا نے کیا . اس نے خود کو پندرہ ماہرین نفسیات کے حوالہ کر دیا . جنہوں نے اس کی نفسی چھان پھٹک سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اس کی تخلیقات اس کی اعصابیت کا ثمر ہیں . ایملی زولا نے اس فیصلہ کو درست تسلیم کر لیا تھا ؎ۡ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے اپنی بعض نظموں کا محرک دماغ میں انتشار

سلہ. "LIBERAL IMAGINATION" p.163

اور اعصابی کمزوری (NEURASTHENIA) قرار دیا تھا۔[1] مسعود اشعر نے اپنے افسانوں کے مجموعۂ آنکھوں پر دونوں ہاتھ" میں یہ اعتراف کیا کہ بعض افسانے لکھ کر اس نے اپنا کیتھارسس کیا ہے خود فرائڈ نے بھی ایک موقع پر جرمن شاعر ہیں (HEINE) کے یہ اشعار نقل کیے ہیں۔ جن سے تخلیق اور مرض کے کرب میں جام و مینا ایسا تعلق نظر آتا ہے:

"DISEASE AT BOTTOM BROUGHT
ABOUT CREATIVE URGENCE, FOR, CREATING I
SOON COULD FREE THE PAIN ABAITING CREATING
I COULD WORK IT OUT"

مرض اور تخلیق کے تعلق کا مشاہدہ لاتعداد فن کاروں کی زندگی سے کیا جا سکتا ہے۔ اس سلسلہ میں باولیئر نے اپنے روز نامچہ میں ان کیفیات کا ذکر ایک انوکھی شدت اور دل ہلا دینے والی بے چینی کے ساتھ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتا ہے:

"میں نے اپنے ہسٹریا کو رونگٹے کھڑے کر دینے والے خوف اور اہتزاز کے ساتھ پالا ہے۔ اب مجھے مسلسل دوران سر کی شکایت رہتی ہے۔ آج ۲۳ جنوری ۱۸۶۲ء کو ایک انوکھی طرح کا احساس ہوا، میں نے جنون کے بال و پر کو اپنے سر کے اوپر سے گزرتے محسوس کیا" [3]

جہاں تک تخلیق کار کی اعصابیت یا ادب سے وابستہ دیگر اہم نفسیاتی مباحث

---

[1] ۔ "غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ"، ص : ۱۷۱

[2] ۔ 2. "COLLECTED PAPERS" (Vol.iv) p.43

[3] ۔ بحوالہ صحیفہ غالب نمبر ۲

کا تعلق ہے۔ تو امریکہ میں ۱۹۱۰ء سے ان پر بحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ کلاڈیا مورلین کے بموجب ۱۹۱۰ء اور ۱۹۲۶ء کے درمیان فرائڈ کے نظریات کی ادب و فن پر تطبیق کی سرگرم بحثوں کا دور تھا۔ اس دوران میں بہت کچھ لکھا گیا۔ لیکن اچھے اور قابل قدر مقالات کے ساتھ ساتھ ایسے مقالات بھی لکھے گئے "جن سے الجھنوں میں مزید اضافہ ہی نہ ہوا بلکہ بعض تو سرے سے بالکل بے معنی تھے"۔ [1] کلاڈیا نے اس دور کے جن مقالات کا خصوصی تذکرہ کیا وہ یہ ہیں : الفریڈ بوتھ کٹز کا مقالہ "THE ARTIST" (مطبوعہ ۱۹۱۷ء) کٹز کے بموجب تخلیق کار پاگل اور نیوراتی کے بین بین ہوتا ہے۔ اس لیے بعض اوقات اس میں نیوراتی رجحانات بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن جہاں تک تخلیقی تحریک کا تعلق ہے۔ تو اس کے اثرات ہمیشہ صحت بخش ہوتے ہیں۔ بلکہ اس کی وجہ سے تخلیق کار اعصابی خلل سے محفوظ رہتا ہے۔ تخلیقی تحریک کا اظہار فن کارانہ تکنیک میں ہوتا ہے۔ اور اس سے وہ لاشعور کو لگام ڈالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس سے کٹز نے یہ نتیجہ اخذ کیا :

"فن درحقیقت اصولِ حقیقت اور اصول مسرت میں مفاہمت کا ایک انداز ہے۔ اور یہ دونوں کو نہایت منفرد انداز میں ہم آہنگ کرتا ہے"۔

یہ مقالہ "THE SEVEN ARTS" میں طبع ہوا تو اس کے مدیر جیمز اوپن ہیم نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے اداریہ قلم بند کیا۔ جس کے جواب میں کٹز نے مزید وضاحت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ تخلیق کار نہ تو نارمل ہوتا ہے اور نہ ہی وہ نارمل ہو سکتا ہے۔ بلکہ اسے نارمل ہونا ہی نہ چاہیئے۔ اس کے بموجب تحلیلِ نفسی کے ذریعہ سے تخلیق کار کو نارمل بنانا ممکن نہیں، کیونکہ وہ خود بھی نارمل بننے کا خواہاں

---

[1]. FREUD AND THE CRITICS"

نہیں ہوتا۔

ولہلم سٹیکل نے "POETRY AND NEUROSIS" کے موضوع پر سلسلہ وار پانچ مقالات قلم بند کیے جو ۲۴-۱۹۲۳ء میں طبع ہوئے۔ سٹیکل پیشہ ور نفسی معالج تھا۔ اس لیے اس مسئلہ کے بارے میں ان کا رویّہ ادبی ناقد کے برعکس معالجاتی ہے سٹیکل کی دانست میں تخلیق کار بنیادی طور سے نیوراتی ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"فنکار اور نیوراتی میں کسی طرح کا بھی فرق نہیں۔ گو ہر نیوراتی فن کار نہیں ہوتا، لیکن ہر فن کار یقیناً نیوراتی ہوتا ہے"

سٹیکل کے خیال میں نیوراتیت عالمگیر رجحانات میں سے ہے۔ یہ جبلّت اور کلچر کی کش مکش کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے اس نے نورڈو اور لمبروسو کے اس نظریہ کی کہ تخلیق کار یقیناً پاگل اور اخلاق باختہ ہوتا ہے۔ تردید کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ اپنے فن اور فن کارانہ اظہار کی بناء پر تخلیق کار عام نیوراتی افراد کے مقابلہ میں نسبتاً زیادہ صحت مند ہوتا ہے۔ اس کے بقول:

"تخلیقی سرگرمیاں بھی ایک طرح کی خود تحلیلِ نفسی ہے، اس لیے ان کے اثرات ہمیشہ صحت بخش ہوتے ہیں"

جہاں تک تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کا تعلق ہے تو سٹیکل اسے قطعی طور پر نیوراتی تصور کرتا تھا۔ اس سلسلہ میں اس نے نیوراتی بنانے والے ان مریضانہ کرداری محرکات پر خصوصی زور دیا: ہسٹریا کی علامات، دباؤ، تزویج محرمات (INCEST) پر مبنی فینٹسی، تشویشی حالت، کجروی (بالخصوص ہم جنس پرستی)، کراہت پر مبنی محسوسات کذب و افترا سے خصوصی رغبت، فینٹسی کے تار و پود بننا اور مذہب بطور پناہ گاہ، ان تمام مریضانہ رجحانات کے تفصیلی مطالعہ کے بعد اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا:

"تمام تخلیقی فن کار نیوراتی ہیں۔ ان کا اعصابی خلل ان کے ہسٹریا سے جنم لیتا

ہے۔ وہی قدیم اور پریشان کن مرض جس کے بغیر نسل انسانی تہذیب اور کلچر کی ارفع سطح سے یکسر محروم رہتی۔ آج ہمیں یہ بالکل فطری معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقتاً تمام عجائبات عالم میں سے عظیم ہے۔"

۱۹۱۳ء میں آرتھر س جیکب سن نے ایوا سی ریڈ کے ایک مقالہ بعنوان

"OFMANIC DEPRESSIVE INSANITY IN LITERARY GENIUS"

کے جواب میں ایک مقالہ قلم بند کیا، جس کا عنوان یہ تھا:

"LITERARY GENIUS AND MANIC-DEPRESSIVE INSANITY, WITH SPECIAL REFERENCE TO THE ALLEGED CASE OF DEAN SWIFT"

ایوا ریڈ نے اپنے مقالہ میں اس امر پر زور دیا تھا کہ تخلیق کاروں کا جنون بلحاظ نوعیت MANIC DEPRESSIVE ہوتا ہے۔ اور ان کی تخلیقات ان کے غیر معمولی احساسات اور شدید جذبات سے چھٹکارے کا ایک انداز ہوتی ہیں۔ اپنے استدلال کی شہادت میں اس نے ڈین سوفٹ کی زندگی کے مختلف واقعات پیش کیے۔ جیکب سن نے اس انداز نظر کی شدید مخالفت کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادبی جی نئیس اور جنون واقعی لازم و ملزوم ہیں۔ تو پھر سکیزوفرینیا (SCHIZOPHERENIA) کے مریضوں اور فنکاروں میں کوئی فرق نہ رہا۔" اور اگر فن اور جنون میں اتنا ہی گہرا رابطہ ہے تو پھر پاگل خانوں سے تخلیقات کیوں نہیں برآمد ہوتیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر عظیم ادبی شخصیت کے لیے عظیم ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے، اس کے ساتھ ہی اپنی تخلیقات کی چھان پھٹک کے لیے اعلیٰ تر تنقیدی صلاحیتوں کا حامل بھی ہونا چاہیے۔ ان صلاحیتوں کے فقدان کے نتیجہ میں کوئی بھی عظیم ادبی شاہکار جنم نہیں لے سکتا۔" اس مقالہ کے بنیادی تھیسس کو جیکب سن کے الفاظ میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

"ادبی جینئس بالعموم — لیکن ہمیشہ نہیں — جنونی طبیعت کا حامل ہوتا ہے

لیکن اس کی بہترین تخلیقی صلاحیتیں بحیثیت انسان اس کے بہترین لمحات کی عکاس ہوتی ہیں۔ اور یہ لمحات، لمحاتِ دانش ہوتے ہیں۔ یہ تسلیم کہ بعض اوقات بعض نفسی مریضانہ کیفیات بھی اس کی تخلیقی کاوشوں میں رنگ آمیزی کی موجب بنتی ہیں. لیکن وہ محض ان نفسی مریضانہ کیفیات کے باعث ہی جی نیئس نہیں بنتے۔ جی نیئس مرض نہیں"

یہ مقالات ابتدائی دور کے ہیں۔ لیکن آج ان کی اہمیت اس بناء پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ایک.... تو اس نزاعی بحث میں زاویۂ نگاہ کے قطبینی بُعد (POLARITY) کی اساس استوار ہوتی نظر آتی ہے۔ اور دوسرے اس لیے کہ ان میں جن مباحث کو چھیڑا گیا وہ آج بھی زندہ ہیں۔

تخلیق کار کی ابنارملٹی اور تخلیقات کا رشتہ اعصابی خلل سے جوڑنے والوں میں دو نام بہت معروف ہیں۔ ان میں ایک ادبی نقاد ہے اور دوسرا پیشہ ور نفسی معالج۔ ایڈمنڈ ولسن کی معروف تالیف "WOUND AND THE BOW" ۱۹۲۹ء میں طبع ہوئی تھی۔ اس میں شامل اس کا مقالہ "PHILOTETES: THE WOUND AND THE BOW" ۱۹۱۶ء میں طبع ہوا تھا اور اب اس موضوع پر حوالہ کی چیز بن چکا ہے۔ دوسری کتاب ڈاکٹر ایڈمنڈ برگلر کی ۱۹۵۰ء میں مطبوعہ "THE WRITER AND THE PSYCHO ANALYSIS" ہے۔ یہ اچھی خاصی متنازعہ فیہ کتاب ہے۔

اینڈمنڈ ولسن نے ٹرائے کی جنگ میں فلوطیطس کی طلسمی کمان اور پھوڑے کے تعفن کو استعارہ بنا کر فن کار کی ابنارملٹی کا نظریہ پیش کیا۔ ٹرائے جاتے وقت فلوطیطس کو ایک ایسا متعفن پھوڑا نکلا کہ اس کی ناقابل برداشت بُو کی وجہ سے اس کے ساتھی اسے ایک غیر آباد جزیرہ میں چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ لیکن دس سالہ جنگ میں ایک ایسا موقع آ گیا کہ جنگ کا پانسہ پلٹنے کے لیے فوج کو فلوطیطس کی طلسمی قوتوں کی حامل کمان کی ضرورت

پڑی۔ اب تمام سردار واپس آئے۔ اور اپنے طرزِ عمل کی معافی مانگی۔ گویوں چھوڑے جانے پر فلوطیطس سخت طیش میں تھا لیکن بالآخران کے ساتھ جاتا ہے۔ اور اپنی کمان سے ان کی جنگ جیتتا ہے۔ اور اب ایک اور معجزہ رونما ہوتا ہے، یعنی کمان چلانے کے عمل نے اسے اس متعفن پھوڑے سے نجات دلادی۔ اور یوں وہ مکمل طور سے صحت یاب ہوجاتا ہے۔ اس لیجنڈ کی استعاراتی حیثیت واضح ہے۔ متعفن پھوڑا تخلیق کار کی ابنارملٹی ہے اور طلسمی کمان اس کی تخلیقی صلاحیتیں۔ معاشرہ اس طلسمی کمان (تخلیقات) کی خاطر پھوڑے کا تعفن (ابنارملٹی) گوارا کرتا ہے۔ جبکہ تخلیق کار تخلیقی عمل سے شفا پاتا ہے۔

گو اس نظریہ پر لائنیل ٹرلنگ اور بعض دیگر ناقدین نے اعتراضات بھی کیے ہیں۔ لیکن اس نظریہ کی اہمیت اور نہیں تو کم از کم اس بنا پر تو یقیناً ہو جاتی ہے کہ تخلیق کار اور اس کے معاشرہ میں جو رابطہ ملتا ہے۔ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ جس وجہ سے وہ ایک دوسرے کو گوارا کرتے ہیں۔ اس پر بطور خاص زور دیا گیا ہے۔ تخلیق کار اپنی ابنارملٹی کے تعفن سے پُر تنہا جزیرہ میں رہ سکتا ہے۔ لیکن اپنی مخصوص ضروریات کے تحت معاشرہ اسے پھوڑے کی بُو سمیت قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ ادھر تخلیق کار بھی ہم جنسوں سے کٹ کر تنہا جلاوطنی کی زندگی بسر کر کے خوش نہیں۔ بالفاظِ دیگر تخلیق کار کو بھی معاشرہ کی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے۔ جتنی کہ خود معاشرہ کو اس کی۔ جب کہ رابطہ کی اساس تخلیق بنتی ہے۔

لائنیل ٹرلنگ نے اپنے ایک مشہور مقالہ ART AND NEUROSIS میں اس مسئلہ کا تفصیلی مطالعہ کرتے ہوئے نسبتاً معتدل روش اختیار کرتے ہوئے اسے زمانی حدود میں بھی تقسیم کرنے کی سعی کی۔ سو اس کے بقول "رومانی تحریک کے آغاز سے لے کر اب تک فن کار کی ذہنی صحت کا مسئلہ ہماری تہذیب میں موضوعِ بحث بنا رہا ہے۔ جب کہ اس سے قبل بالعموم شاعر کو پاگل سمجھا جاتا تھا، لیکن یہ محض بات کہنے کا ایک انداز تھا، مقصد

صرف یہ ہوتا تھا کہ شاعر کا ذہن اور لوگوں مثلاً فلاسفر کی مانند کام نہیں کرتا۔[۱] "اس کے خیال میں فنکار کی اعصابیت کا تصور اس لیے مقبول ہو گیا کہ ایک تو بالعموم یہ باور کیا جاتا ہے کہ جسم کی ایک خامی کی تلافی دیگر حسیات کی شدت کی صورت میں ہو جاتی ہے۔ جیسے کور چشم میں لمس اور سماعت کی حس غیر معمولی طور پر تیز ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی عام طور سے تسلیم کیا جاتا ہے کہ جسمانی یا ذہنی اذیت کے نتیجہ میں فن کار خاص نوع کی پراسرار نفسی قوت کا حامل ہو جاتا ہے۔ لیکن لائنیل ٹرلنگ نے ان دونوں کو درست تسلیم کر لینے سے انکار کر دیا، اس کے بموجب:

"ہمیں اس حقیقت کو ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ فن کار کے پیشے کا یہ تقاضا ہے کہ وہ کسی نہ کسی صورت میں فینٹسی سے رابطہ رکھتا ہے، اپنے کام کی نوعیت کے لحاظ سے وہ اپنے لاشعور کے اظہار پر مجبور ہے۔ وہ اسے مختلف لبادوں میں مستور تو کر سکتا ہے۔ لیکن واضح رہے کہ لبادے پہنانا چھپانا تو نہیں بلکہ اس ضمن میں تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک ادیب اپنی نجی اور داخلی کیفیات کو جتنا چھپانے کی کوشش کرے گا، اتنا ہی زیادہ ۔ کم ہرگز نہیں۔ وہ اپنے حقیقی لاشعور کو عیاں کرتا جائے گا۔ اور یہ وہ نہیں ہوگا۔ جسے بالعموم لاشعور سمجھا جاتا ہے۔"[۲]

یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ فن کار دیگر افراد کے مقابلہ میں اپنے حالات و کوائف، حقیقی اور مفروضہ بیماریوں اور تکالیف وغیرہ کے بیان میں کہیں زیادہ بہتر اور کامیاب ثابت ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں لاتعداد خود نوشت سوانحات، تذاکیر، خطوط اور ڈائریوں

---

۱. "LIBERATION IMAGINATION" p.160

۲. IBID p.169

کی مثالیں دی جاسکتی ہیں. جب کہ روسیو اور رستاں دال وغیرہ کے اعترافات تو اب تحلیل نفسی میں کلاسیکی مثالوں ایسی حیثیت اختیار کر چکے ہیں. دیگر افراد بھی نفسی حوادث اور داخلی خلفشار سے دوچار ہو سکتے ہیں. لیکن وہ ان کے فن کارانہ اظہار پر قادر نہیں ہوتے. اس لیے ان کی اعصابیت کا یوں چرچا نہیں ہوتا. لانیل ٹرلنگ لکھتا ہے :

"یہ تحلیل نفسی کے اساسی تصورات میں سے ہے کہ ہر شخص کا کردار لاشعوری قوتوں کے تابع ہوتا ہے. اس لیے سائنسدان، بینکر، قانون داں اور سرجن وغیرہ اپنے اپنے پیشہ کے تقاضوں کی بناء پر اپنی زندگیوں میں مفاہمت اور اخفا سے کام لینے پر مجبور ہیں. لیکن تحلیل نفسی کے اصولوں کی روشنی میں ان کا جائزہ لیا جائے تو جس دباؤ اور غیر متوازن کیفیات کا مشاہدہ ادیبوں میں کیا جا سکتا ہے. اس سے انہیں یکسر آزاد پانے کی کوئی وجہ نہیں [۱]"

"واضح رہے کہ اعصابی خلل کا ذہنی کامیابیوں کے ساتھ ساتھ ان میں ناکامی اور محدود ہونے کے ساتھ ساتھ عامیانہ پن کے ساتھ بھی تعلق ہوتا ہے. اس لیے تمام معاشرہ کو ہی اعصابی خلل میں مبتلا دیکھا جا سکتا ہے، اور مجھے اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں! کیونکہ میں یہ باور کرتا ہوں کہ واقعی معاشرہ کا معتدبہ حصہ اعصابی خلل میں مبتلا ہے. اس لیے جب اعصابی خلل سے اتنی بہت سی وضاحتیں ہو سکتی ہیں تو پھر اسے صرف ایک شخص کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ قرار دینا درست نہیں [۲]" البتہ فنکار ایک لحاظ سے یکتا اور ممتاز ہے اور وہ ہے اپنے اعصابی خلل سے مخصوص تعلق کی بناء پر. فن کار جو کچھ بھی ہے وہ اس لیے ہے کہ اسے اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے صورت

---

۱. IBID p.171

۲. ایضاً ص : ۱۷۳

معنی عطا کرنے کی قدرت حاصل ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ صورت پذیری سے وہ اسے دوسروں کے سامنے یوں پیش کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے کہ وہ کشاکش میں مبتلا انا کے لیے اثر پذیری کی صلاحیت کے حامل بھی ثابت ہیں۔ لہٰذا فن کارانہ جی نیئس کی تشریح اس کے ادراک واحساسات اور مواد کو صورتِ معنی دینے کی صلاحیتوں پر مبنی ہونی چاہیے۔ کیا ہم اس کی رفتار وگفتار اور جنسی قوتوں کی اعصابی خلل کی روشنی میں تشریح کر سکتے ہیں؟ ہاں! ان سے وہ کیا کام لیتا ہے اور کس طرح سے کام لیتا ہے۔ صرف ان امور کا مخصوص اعصابی خلل کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔" سلہ

اس ضمن میں وہ مزید رقم طراز ہیں:

"...... یہ تسلیم کہ ہم سب ہی مریض ہیں، لیکن عالمی سطح پر مریض ہونے میں بھی صحت کا ایک تصور نہاں ہے۔ جہاں تک فن کار کے اعصابی خلل کا تعلق ہے تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بنی نوع انسان کے ساتھ اس کے اعصابی خلل کا خواہ کتنا ہی اشتراک کیوں نہ ہو۔ اس کا ایک حصہ یقیناً صحت مندی پر مبنی ہے اور یہ وہ حصہ ہے جس کی توانائی کی بناء پر وہ ایک تصور یا خیال کی منصوبہ بندی کے بعد اسے فن کارانہ حسن سے پایۂ تکمیل تک پہنچاتا ہے اس لیے اگر ہم سب واقعی مریض ہیں تو یہ ایک عالمی حادثہ ہے۔ عالمی احتیاج نہیں، یہ اپنی توانائی کے خرچ میں کفایت کے باعث ہو سکتا ہے۔ توانائی کی نوعیت کی بناء پر نہیں۔" سلہ

لائیل ٹرلنگ کے برعکس خیال کا اظہار ایڈمنڈ برگلر نے کیا۔ اس نے کتاب کا آغاز

سلہ۔ 1. IBID p.179

سلہ۔ IBID p.173

جن سطور سے کیا وہ اس کے تصورات کی بنیاد مہیا کرتی ہیں:

"عام تجرباتی نتائج کے برعکس میرا یہ عقیدہ نہیں کہ تخلیق کی صورت میں ادیب محض اپنی لاشعوری خواہشات کا اظہار کرتا ہے۔ بلکہ میرا نظریہ تو یہ ہے کہ وہ ان خواہشات کے خلاف اپنی تحریر کی صورت میں صرف "ثانوی دفاع" پیش کرتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں ہمیں اس کی خواہش "ب" کا اظہار ملتا ہے تو لاشعوری طور پر یہ خواہش "ب" کا اظہار نہ ہوگا، بلکہ زیادہ گہرائی میں جانے پر یہ کسی اور دبائی ہوئی خواہش "الف" کی تسکین ہوگی۔ ادیب کی شخصیت نے خواہشات کے خلاف جو دفاعی حصار قائم کر رکھا ہے۔ اس میں خواہشات کے اخفا اور روپ بدلنے کا یہ عمل اہم مدارج میں سے ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق میں اظہار پانے والی اس متبادل خواہش "ب" کا انتخاب یوں ہی اٹکل پچو نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ ادیب کے لاشعوری رجحانات سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ البتہ اس وقت بلحاظ شدت یہ اتنی قوی نہیں ہوتی، اسی لیے اسے شخصیت دفاعی عمل میں کامیابی سے برت سکتی ہے[لہ]"

یہ اندازِ نظر اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ ایک تو اس میں تخلیق کار اور لاشعور سے اس کے رابطہ کو نئے تناظر میں سمجھنے کی کاوش ملتی ہے۔ اور اس لیے بھی کہ اس نکتہ یعنی "لاشعوری خواہشات کے ثانوی دفاع" کی اساس پر تخلیق کار کے اعصابی خلل کا مطالعہ کرتے ہوئے وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ "ہر ادیب کی ایک بنیادی الجھن ہوتی ہے جو عہدِ طفولیت میں ماں سے تعلقات کے نتیجہ میں جنم لیتی ہے، اور یہ ہے UNDIGESTGED MASOCHISTIC FANTACY سیدھے سادے الفاظ میں یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہر ادیب اپنے داخلی ضمیر کی اذیت کے سامنے بصورت تخلیق ایک طرح سے "داخلی دفاع" پیش کرتا ہے۔ اور یہ بذاتِ خود خواہشات کے سامنے شخصیت کے سامنے دفاعی طریق کار کا

لہ۔ "THE WRITER AND PSYCHOANALYSIS" p.77

ایک انداز ہوتا ہے"۔ ؎۱

ایڈمنڈ برگلر نے اپنے نظریہ کی اساس ایڈی پس الجھاؤ (بچہ کی ماں سے جنسی دلچسپی اور اس کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری حسد اور مسابقت کا احساس) اور منفی ایڈی پس (نسوانی تطبیق کے نتیجہ میں باپ سے لاشعوری جنسی دلچسپی۔ لڑکیوں میں یہ عمل برعکس صورت میں ملتا ہے) پر استوار کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ گو عام حالات میں یہ الجھنیں لاشعور کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اور بلوغت میں بالعموم ان کا شعور نہیں رہتا، لیکن بعض اوقات یہ الجھاؤ بے حد شدید صورت بھی اختیار کر لیتے ہیں اور یوں نتیجۃً تخلیق کار (اور عام لوگ بھی) ایک خاص طرح کی اعصابیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس سے جس داخلی کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ شدید حساسیت کی بناء پر تخلیق کار کو کچھ زیادہ ہی بے کل کر دیتی ہے یوں وہ لاشعور کے منصفین کے سامنے مجرم کی مانند اپنا دفاع پیش کرتا ہے۔ ایڈمنڈ برگلر نے اس تمام بحث کو کمرۂ عدالت کے انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کے بقول تخلیق کار اپنی تخلیق کے ذریعہ سے مندرجہ ذیل (لاشعوری) الزامات کا جواب دیتا ہے:

ا۔ میں اذیت کوشی پر مبنی سزا کے چسکے کا مجرم نہیں ہوں۔

ب۔ اگر میں مجرم ہوں بھی تو میں اس (مندرجہ بالا) جرم کا نہیں بلکہ کسی اور جرم کا مرتکب ہوں۔

ج۔ میں نے کسی طرح کا جرم نہیں کیا کیونکہ کل عالم شریک جرم ہے۔

د۔ مجھے جنسی تاک جھانک (PEEPING TOM) کی عادت نہیں۔

جہاں تک تخلیق کار کی نفسی ساخت کا تعلق ہے۔ تو برگلر کی دانست میں بیشتر کی زندگی میں مے نوشی اور ہم جنسیت اہم کردار ادا کرتی ہے ؎۲ تحلیل نفسی کی اصطلاح میں

؎۱۔ IBID .81

؎۲۔ IBID p.91

طرزِ عمل کے یہ دونوں طریقے اس اعصابی خلل کی علامات ہیں، جسے ذہنی مراجعت (ORAL REGRESSION) کہتے ہیں۔ گو بیشتر تخلیق کاروں کی زندگی میں اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن وہ اسے ہر ایک کے لیے لازم تصور نہیں کرتا، تاہم وہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ "لکھنا، شراب پینا اور ہم جنسیت۔ یہ تینوں ہی اس الجھن سے چھٹکارا پانے کے مختلف انداز ہیں۔ اس لیے ان تینوں کا ایک شخص میں اجتماع۔ تعجب خیز نہ ہونا چاہیئے" [۱۸] جیسا کہ خود ایڈمنڈ برگلر نے بھی تسلیم کیا ہے۔ اس میں جزوی صداقت سہی، لیکن مثالوں کے لیے ہمیں مغرب کی جانب دیکھنے کی بھی ضرورت نہ ہونی چاہیئے۔ کہ ہمارے ہاں بھی معروف مثالوں کی کمی نہیں۔ کلاسیکی غزل گو کے عشق حقیقی کا نفسیاتی تجزیہ کریں تو نتیجہ کچھ اور ہی نکلے گا۔ میر تقی میر کے اشعار میں ہم جنسیت کے بارے میں جس والہانہ پن کا اظہار ملتا ہے اسے ملحوظ رکھ کر کلیات کا مطالعہ کرنے پر میر کی اور ہی تصویر بنتی ہے۔ پھر غالب ہے جس نے کھلے بندوں پی اور یہ بھی کہا:

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو

اور ریاض خیر آبادی جس نے کبھی نہ پی، لیکن عمر شراب پر خوب صورت اشعار لکھنے میں گزاری۔

لیکن اندازِ نظر میں تنوع یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ بلکہ مختلف اوقات میں مختلف ماہرین نفسیات (اور ادبی ناقدین بھی)، اپنے اپنے خیالات سے اس نزاعی بحث کی دلچسپی میں اضافہ کرتے رہے۔ اس سلسلہ میں معروف امریکی ماہر نفسیات ڈاکٹر کلیرنس پی اوبرنڈورف (CLEARANCE P. OBERENDROF) کا مقالہ بعنوان "PSYCHOANALYSIS IN LITERATURE AND ITS THERAPUTIC VALUE"

---

[۱۸]۔ IBID p.105

خصوصی تذکرہ چاہتا ہے، گو وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ "بعض اوقات ادیب لاشعوری طور پر اپنی نیوراتی الجھنوں سے چھٹکارے کے لیے تحریر کا سہارا لیتا ہے" لیکن وہ تحریر کی شفائی تاثیر کو تسلیم نہیں کرتا کہ اس کے بموجب "بیشتر صورتوں میں ادیب کا تحریر کے ذریعے سے اعصابی خلل سے چھٹکارا پانا سعیٔ ناکام ثابت ہوتا ہے، یوں لکھنے کے بعد ادیب جو وقتاً فوقتاً یہ محسوس کرتا ہے کہ اس نے تحریر سے اخراج کر لیا ہے۔ تو وہ اس لاشعوری احساس کا مرہون منت ہو سکتا ہے کہ لکھنے کے عمل سے چھٹکارے کی یہ سعی ناکام رہی ہے۔ اس لیے مزید سعی بھی لاحاصل ہوگی۔ ویسے لکھنے کے اس عمل سے آسودگی کو پادری کے سامنے اعترافِ گناہ یا نفسی معالجہ میں مرض کی علامات بیان کرنے کے تزکیہ سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اصولی طور سے اس طرح کی "خود عریانی" ادیب کی بنیادی الجھنوں کا دائمی حل نہیں، بالکل اسی طرح جیسے مسلسل بولنے سے اعصابی خلل کے مریض کا پریشان ذہن سکون نہیں پا سکتا..... بہت سے عظیم مگر ناآسودہ اور پریشان حال ادیبوں نے اپنی تحریروں سے کسی طرح کا بھی دائمی سکون حاصل نہ کیا۔ انہیں عارضی نوعیت کی آسودگی کا احساس ہوا ہو تو نادر بات ہے۔ کیونکہ حقیقت تو یہی ہے کہ وہ آخری دم تک ان مشکلات میں گھرے رہے تھے... چنانچہ ڈی کوئینسی کولرج، ایڈگر ایلن پو اور بادلیر کی نمایاں مثالوں سے یہ امر بآسانی ثابت کیا جا سکتا ہے کہ ان کی تخلیقات انہیں طویل اور جسمانی طور سے تباہ کرنے والے جذباتی کرب اور اذیت سے نجات دلانے میں ناکام ثابت ہوئی تھیں" [له] اس اندازِ نظر کی تائید اس نے مشہور امریکی ناول نگار ہاتھورن کی نجی زندگی اور نفسیاتی الجھنوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے

له۔ GENZA ROHEIM (Ed.) "PSYCHOANALYSIS AND THE SOCIAL SCIENCES" p.301

ہوئے "اعترافی تحریر کی عمومی مناسبت" ثابت کی ہے[1]

برطانوی ماہر نفسیات ایڈورڈ گلوور نے اپنی مشہور کتاب "FRUED OR JUNG" میں اس بحث پر نئے انداز سے روشنی ڈالتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ ادبی تخلیق اعصابی خلل کے باعث جنم نہیں لیتی بلکہ اس سے بھی زیادہ عجیب صورت حال کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی فن کارانہ تخلیق ایک نئی طرح کی "ابنارملٹی" کے ذریعہ اعصابی خلل سے چھٹکارا پانے کی کاوش ہوتی ہے۔ لیکن بلحاظ نوعیت یہ مریضانہ نہیں ہوتی" اس کے بقول :

"اعصابی خلل اور خالص ادبی تخلیق میں یہ بنیادی فرق ہے کہ اعصابی خلل لیبڈو کی مراجعت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جس کے باعث پہلے سے ہی دباؤ کا ناقص نظام اور بھی زیادہ ناکارہ ہو جاتا ہے۔ اسی کے باعث دباؤ کی قوتوں اور دباؤ کے زیر اثر شخصیت میں اعصابی خلل کی صورت میں مفاہمت کا ایک انداز ملے پایا جاتا ہے۔ خود تعزیری کا یہ طریقہ لاشعوری ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فن پارے کا لاشعوری محرک خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو، لیکن یہ لیبڈو سے آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کی سعی ہوتی ہے۔ اس لیے اس صورت میں جبلی مفاہمت دباؤ کے نظام کی مریضانہ شکست کی بناء پر نہیں ہوتی اور صحیح معنوں میں یہی ارتفاع ہے کہ اس صورت میں خود تعزیری کی بھی ضرورت نہیں رہتی۔" (ص : ۱۸۵)

متوازن رویہ پر مبنی ایڈورڈ گلوور کے اس طرز استدلال کو تخلیق اور اعصابی خلل کی بحث میں نئی جہت قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ اس بنیادی سوال کا جواب دینے سے قاصر ہے کہ کیوں ایک کا لیبڈو مراجعت کرتا ہے اور دوسرے (یعنی فن کار) کا

---

[1] IBID p.310

آگے بڑھ کر موجودات کی دنیا میں اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کی سعی کرتا ہے؟ اس سوال کا درست جواب حاصل کرنے کے لیے عمومی اصول نہیں بنائے جا سکتے اور انفرادی تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کے بغیر بات نہیں بن سکتی۔

اس ضمن میں سر ہربرٹ ریڈ نے بہت خیال افروز بات کی ہے۔ اس کے خیال میں ادب پارے کا ایسا نفسیاتی مطالعہ ہونا چاہیے۔ جس سے ہم خود فن میں "نیوراتی" اور "غیر نیوراتی" کی تمیز کر سکیں۔ اگر یہ نہیں ہو سکتا تو پھر ایسا نفسیاتی مطالعہ بھی بیکار ہے۔ ہربرٹ ریڈ کے بموجب تحریر کی علامات میں شعوری طور سے پیدا کیے گئے کھرے پن کو معیار بنا کر "نیوراتی آرٹ" اور "غیر نیوراتی آرٹ" میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔

ایلکس کمفرٹ نے اپنی ایک دلچسپ کتاب "DARWIN AND THE NAKED LADY" میں ہربرٹ ریڈ کے اس خیال پر تبصرہ کرتے ہوئے اس اہم نکتہ کی طرف توجہ دلائی کہ "اعصابی خلل ایک ایسی ذہنی کیفیت کا نام ہے جس میں انسان مبتلا ہوتے ہیں کتابیں اور کینوس نہیں، یہ مسئلہ ہمیشہ کے "نارمل" ہونے کی تمام اصطلاحات سے معمور پیچیدہ بحث میں الجھا دیتا ہے۔ ہاں! یہ ممکن ہے کہ بہت ہی زیادہ نیوراتی افراد اور نسبتاً نارمل لوگوں کے فن میں امتیاز ممکن ہو سکتا ہے۔ بلکہ بیشتر صورتوں میں تو اس کے لیے کسی مخصوص علم کی بھی ضرورت نہ ہو گی۔" (ص : ۵۷) اس ضمن میں اس نے شیلے کی مثال پیش کرتے ہوئے لکھا "شیلے کی مثال سے فن کار پر اس کے فن کے صحت بخش اثرات کی افادیت کے مشکوک ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ شیلے ان منفرد لوگوں میں سے تھا جو اپنے فن سے اتنی بصیرت حاصل کرتے ہیں کہ ایک طرح سے وہ خود ہی اپنا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن کچھ لوگوں کے لیے ایسے اثرات افادہ بخش کم اور مضرت رساں ثابت ہو سکتے ہیں . . . . کم از کم اتنا تو کہا جا سکتا ہے کہ شیلے کا فن آغاز کے لحاظ سے تو یقیناً "نیوراتی ہی تھا۔" (ص : ۶۰) اس نقطہ نظر سے فلوبیر، ولیم بلیک اور ایڈون موئر

کی شخصیات کی تحلیل نفسی اور فن کے تجزیاتی مطالعات کے بعد وہ جس نتیجہ پر پہنچا اس پر یہ بحث ختم کی جا سکتی ہے۔

"بے شمار فن کار نفسیاتی کیس" ہیں۔ اور وہ اپنے اعصابی خلل سے اذیت بھی اٹھاتے رہے ہیں، یہی نہیں بلکہ ان کا فن بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔ جہاں تک ہمارے کلچر میں فن اور اعصابی خلل کی باہمی مسابقت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں لائنیل ٹرلنگ کا یہ قول بہت معنی خیز ہے کہ ادب اور تحلیل نفسی دونوں "حقیقت" اور "حصول مسرت کے اصول" میں کش مکش سے عہدہ برآ ہوتے ہیں، اور میری دانست میں تو ایک مرحلہ ایسا آجاتا ہے جہاں ان دونوں اصولوں کا ٹکراؤ ہو جاتا ہے۔ اور اسی مرحلہ پر فن جنم لیتا ہے یا لے سکتا ہے"! (ص : ٦٦)

عام لوگ اس "ٹکراؤ" میں پس جاتے ہیں۔ جب کہ تخلیق کار ٹکراؤ کی قوت کو پُراسرار تخلیقی عمل کے ذریعہ تخلیق کے پیکر میں منتقل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے؛ جس سے دوسروں نے ۔۴۴ دولٹ کا جھٹکا حاصل کیا وہ اسی سے روشنی حاصل کرتا ہے۔

تخلیق، تخلیقی عمل اور وجدان

تحلیلِ نفسی کے امریکی ماہر ڈاکٹر ایڈ منڈ برگلر نے اپنی پریکٹس کے دوران ۳۶ ادیبوں اور فن کاروں کا مختلف اوقات میں تحلیلِ نفسی سے علاج کیا (افسوس کہ اس نے ان کے نام درج نہیں کیے) ان تخلیقی فن کاروں کے نفسی معالجہ سے اس نے کچھ عمومی نتائج اخذ کرتے ہوئے ادیب اور تحلیلِ نفسی کے موضوع پر ایک دلچسپ کتاب تحریر کی، جس میں اس نے تخلیق سے وابستہ لاشعوری محرکات پر بھی تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے بقول :

"بیس برس تک اس مسئلہ کا مطالعہ کرنے اور چھتیس ادیبوں کا تحلیلِ نفسی کی خورد بین میں سے جائزہ لینے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ لاشعور

کی عدالتِ عالیہ میں ادیب ہر دم بحیثیت ایک ملزم اپنا دفاع پیش کرتا رہتا ہے۔ اضطراری طور پر ادیب جو بھی تخلیق کرے، لاشعور کی سطح پر وہ ایک نوع کے ثانوی دفاع سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہوتا"۔ ؎۱

اس ضمن میں ایڈمنڈ برگلر نے لاشعور کے کردار کی جو وضاحت پیش کی ہے اس کے بموجب "دو امور کا بطور خاص ذہن نشین رکھنا لازم ہے۔ ایک تو یہ کہ لاشعور ایک منفرد اکائی نہیں بلکہ اسے مختلف شعبوں کا مجموعہ تصور کیا جا سکتا ہے۔ بالفاظ دیگر جب لوگ یہ کہتے ہیں کہ فن کارانہ تخلیق کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے تو یہ اتنا ہی غلط تھا جتنا یہ کہنا کہ نیویارک نصف کرۂ ارض میں واقع ہے۔ اس سلسلہ میں ماہرین نفسیات کے اس بیان سے بھی ایک بڑی غلط فہمی نے جنم لیا ہے کہ لاشعور جامد نہیں بلکہ متحرک ہے۔ مگر اس اندازِ نظر کو اس کی ظاہری حیثیت میں تسلیم کر لینے میں جو خطرات مضمر ہیں، ان سے بہر صورت آگاہ رہنا لازم ہے کیونکہ صرف اسی ایک بات نے کہ لوگ لاشعور کی حد کی نوعیت کا صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے۔ اتنی غلط فہمیاں اور ان پر مبنی نتائج پیدا کیے ہیں کہ تمام غلطیاں ایک طرف ہوں تو پھر بھی اس کا پلڑا جھکا رہے گا"۔ ؎۲

ایڈمنڈ برگلر نے اپنے اندازِ نظر کو اس مثال سے سمجھایا ہے کہ جب ہم ایک تیز رفتار ندی میں لکڑی کا ایک ٹکڑا پھینک دیں اور پھر چند گھنٹوں بعد واپس آ کر اسے وہاں نہ پا کر حیرت زدہ ہوں تو ہم نے اس بناء پر جامد سوچ کا مظاہرہ کیا ہو گا کہ ہم نے اس حقیقت کو فراموش کر دیا تھا کہ ندی بہہ رہی ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ندی کے

؎۱. "THE WRITER AND THE PSYCHO-ANALYSIS" p.xi

؎۲. ایضاً ؛ ص ۱

تیز بہاؤ اور دیگر امور کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے ہم لکڑی کا ٹکڑا پھینکنے کے بعد اسے دوبارہ حاصل کرنے کے لیے باقاعدہ منصوبہ بندی کریں تو یہ حرکی سوچ ہوگی چنانچہ اس کے بقول: "اب ان دونوں امور کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہ لاشعور مختلف "شعبوں" کا مجموعہ ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی یہ علم کہ ان مختلف شعبوں کی "داخلی توانائی کا توازن" بھی ہردم متغیر رہتا ہے تب اس مسئلہ کی نوعیت کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ لاشعور کے ان مختلف شعبوں میں جو ایک مسلسل رسہ کشی جیسی کیفیت ملتی ہے تو فن کارانہ تخلیق کا ان میں سے کس "وقوعہ" کے ساتھ رشتہ جوڑا جا سکتا ہے" سلہ

وہ اس ضمن میں مزید رقم طراز ہیں :

"دراصل فنکارانہ تخلیق سے وابستہ تخلیقی عمل واحد نہیں ہوتا بلکہ دو اعمال بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ دو مدارج پر مشتمل ہوتا ہے۔ لاشعوری "ذرائع" تصور مہیا کرتے ہیں اور پھر شعور اسے بناتا اور سنوارتا ہے۔ تخلیق کے یہ دونوں اعمال تحلیل نفسی کے ذریعہ سے نفسی علاج گاہوں میں ثابت کیے جا چکے ہیں . . . . لیکن یہ تصور صرف مخصوص حالات اور صرف مخصوص قسم کے افراد ہی سے مخصوص ہوتا ہے، ہر ایک کے بس کا یہ روگ نہیں، اس سلسلہ میں یہ بھی واضح رہے کہ تحلیل نفسی کے ذریعہ سے اہل قلم کے تجزیاتی مطالعہ سے تخلیقی عمل کے صرف ایک ہی پہلو کے بارے میں معلومات حاصل ہو سکتی ہیں یعنی لاشعور کا کردار اور لاشعوری محرکات ان سے وابستہ دفاعی اعمال اور پھر ان سے متعلقہ ردعمل وغیرہ کا جائزہ ممکن ہوتا ہے۔ المختصر صرف لاشعور سے اس کی جنگ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے لیکن تخلیقی عمل کا دوسرا پہلو یعنی فنی رموز اور تکنیک میں مہارت اور اسی تصور کی صورت پذیری کے مختلف مدارج تحلیلِ نفسی کی حدود سے

سلہ . IBID p.11

باہر ہیں"۔ ؎

گو آج جدید نفسیاتی مباحث میں تخلیق سے وابستہ لاشعوری محرکات کا عملی سطح پر تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہے۔ لیکن تخلیق کار ہمیشہ سے ہی اس سے آشنا رہا ہے، آج شاعرانہ کشف نفسیات کا مسئلہ ہے۔ جب کہ یونانی فلاسفروں کے خیال میں یہ فنون لطیفہ کی دیویوں ("MUSES") کی سحر کاری تھی، اسی لیے افلاطون نے اسے وجہ دیوانگی قرار دیتے ہوئے شاعر اور دیوانے میں ایک سے زیادہ مماثلتیں دریافت کیں۔ چنانچہ "PHAEDEDRUS" میں اس نے سقراط کی زبان سے یہ کہلوایا۔

"تیسری قسم کی دیوانگی وہ ہے جس میں دیوی (یعنی میوز) کے قابو میں آجلتے ہیں۔ یہ ایک حسّاس اور پاک روح میں حلول کر کے وحشت کا باعث بنتے ہوئے غنایہ اور دیگر اصناف کو جنم دیتی ہے اور یوں آنے والی نسلوں کے لیے قدیم دور کی عظیم شخصیات کے کارناموں کا بیان ہوتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اگر ایسا شخص جس کی روح میں میوز کی پیدا کردہ دیوانگی کا شائبہ تک نہ ہو، اس خوش فہمی میں مبتلا ہو جائے کہ وہ فن کے معبد میں محض اپنی ہنرمندی کے بل بوتے پر داخل ہو جائے گا تو یہ غلط ہے۔ کیونکہ نہ اسے اور نہ ہی اس کی شاعری کو یوں داخلہ مل سکتا ہے۔ اس ضمن میں فرزانہ اگر دیوانہ کے مقابل آیا تو کہیں کا نہ رہے گا"۔

افلاطون کے علاوہ اور بھی بہت سے لکھنے والوں نے تخلیق اور دیوانگی میں ربطِ باہم دیکھا ہے۔ چنانچہ ڈرائیڈن کے بموجب عظیم طبائع دیوانگی سے قریبی تعلق رکھتی ہیں جبکہ شیکسپیئر کے بقول؛

"THE LUNATIC, THE LOVER AND THE
POET ARE OF IMAGINATION ALL COMPACT"

؎: ایضاً ، ص ؛ ۱۲

اس نوع کے مزید حوالوں کی تلاش مشکل نہیں، یہ سب اس انداز نظر کے حامی گویا آج کی نفسیاتی اصطلاحات میں یہ کہہ رہے ہیں کہ محض شعور کے دروازہ پر دستک دینے سے درِ تخلیق وا نہ ہوگا۔

تخلیق پر لاشعور کی اثراندازی اور بحران میں ایک مخصوص انداز سے رنگ آمیزی محض نفسیاتی تنقید کا ایک دلچسپ نظریہ ہی نہیں ۔ بلکہ عملی تجربات کے ذریعہ سے نفسی شفاخانوں میں اسے ثابت بھی کیا گیا ہے اس ضمن میں خود کار تحریر (AUTOMATIC WRITING) اور خود کار تصویر (AUTOMATIC PAINTING) کی مثال دی جا سکتی ہے یہ دونوں نفسی معالجے میں آزمودہ ہیں۔ اور ان کی افادیت ذہنی امراض سے شفا کے ذریعہ ثابت ہو چکی ہے ۔

خود کار تحریر کی صورت میں مریض سے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ وہ بلا سوچے سمجھے، لکھنا شروع کر دے اور قلم جو بھی لکھے اسے لکھنے دے ۔ چنانچہ ہر نوع کی شعوری رکاوٹوں سے آزاد قلم لکھنا شروع کر دیتا ہے ، اور لکھتا جاتا ہے، لکھتا جاتا ہے حتیٰ کہ ہاتھ شل ہو جاتے ہیں اور ذہن خالی اس عمل میں مریض محض لکھنے کے میکانکی کردار کی ادائیگی کرتا ہے۔ اور بس! خود کار تحریر کا مقصد دراصل شعور کے پردے درمیان میں سے ہٹا کر قلم اور لاشعور میں بلاواسطہ قسم کا رابطہ پیدا کرنا ہوتا ہے ۔ یہ رابطہ جیسے جیسے گہرا اور مؤثر بنتا جائے گا ۔ ویسے ویسے ہی مرض کے ضمن میں مخفی محرکات کی نشاندہی آسان ہوتی جائے گی ۔ ابتدا میں تو "INHIBTIONS" کی بنا پر مریض رکاوٹ محسوس کرتا ہے ۔ لیکن بتدریج یہ رکاوٹیں اور شعور کی مزاحمتیں کم ہوتی جاتی ہیں ۔ حتیٰ کہ ایک ایسا وقت بھی آ جاتا ہے جب خود فراموشی کے عالم میں وہ لکھتا چلا جاتا ہے ۔ اور اس صورت میں تحریر صحیح معنوں میں "خود کار" بنتی ہے ۔ اب لاشعور نوکِ قلم سے اپنا اظہار آزادی سے کرتا ہے ۔

یہ مثال دراصل دو نکات کی صراحت کے لیے پیش کی گئی ایک تو لاشعور کی بلاواسطہ کارفرمائی کی وضاحت کے لیے اور دوسرے اور تخلیقی ادب کے نقطۂ نظر سے یہ زیادہ اہم ہے۔ اس لیے کہ تخلیقی تحریر خود کار تحریر نہیں ہوتی! خود کار تحریر کا سرچشمہ بھی لاشعور بنتا ہے۔ اور تخلیقی تحریر کا بھی خود کار تحریر کی صورت میں گو لاشعور اپنا اظہار تو کرتا ہے لیکن یہ اس کی تخلیقی فعالیت نہیں ہوتی جب کہ تخلیق کی صورت میں لاشعور ریلنس ساش کی اصطلاح کے مطابق محض لاشعور نہیں رہتا بلکہ تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔ چنانچہ "اسلوب" "تخلیقی لاشعور کا وسیلہ اور ابلاغ" اس کا افادہ ہوتا ہے۔

(۲)

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ لاشعوری عوامل اور محرکات تخلیق کو مخصوص رنگ دیتے ہیں۔ ادب کے ساتھ ساتھ مصوری میں بھی اس نوع کی لاتعداد مثالیں ملتی ہیں۔ جہاں خود کار تحریر کی مانند خود کار مصوری سے مریضوں نے شفا حاصل کر کے انسانی ذہن اور اعصاب پر لاشعور کے گہرے اثرات کی توثیق کر دی، تخلیق لاشعور کی مرہون منت ہی نہیں، بلکہ تخلیق کار اظہار و ابلاغ سے جو آسودگی حاصل کرتا ہے، اس کے نفسیاتی فوائد بھی ہیں، چنانچہ جدید نفسیاتی معالجات کی کتب میں ایسے واقعات مل جاتے ہیں۔ جہاں ذہنی مریضوں نے مصوری سے شفا حاصل کی اس لیے نفسی معالجین میں آج ایسا گروہ بھی ملتا ہے، جو اعصابی خلل اور ذہنی عوارض کے علاج کے لیے صرف فرائڈ کی تحلیل نفسی کو ناکافی سمجھتے ہوئے علاج کے لیے نت نئے تجربات میں مصروف رہتے ہیں۔ اور علاج بالتصویر بھی ان ہی طریقوں میں سے ایک ہے۔ گوڑونگ کو اس ضمن میں پیش رو کی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن اس کے بعد آنے والے اور اس سے متاثر ہونے والے بعض نفسیات دانوں نے اس سلسلہ میں نظریاتی بحثوں اور عملی تجربات سے لاشعور اور مصوری کی تخلیق کے باہمی روابط کو بخوبی

اجاگر کیا ہے ۔

اس طریق کار میں جو اینا فیلڈ کے پیش رو کام کی بھی بہت اہمیت ہے اس ضمن میں غالباً قدیم ترین مشہور انگریز مصور رچرڈ ڈاڈ (۱۸۱۷ - ۸۶ ء) کی سرگزشت سے دی جا سکتی ہے ۔ اس نے ذہنی جنون کے عالم میں دو قتل کیے تھے ۔ مقتولین میں سے ایک اس کا سگا باپ تھا ۔ (فرائڈین کی رو سے پدر کشی بذات خود ایک اہم نفسیاتی نکتہ ہے) ۱۸۵۲ء میں اسے ذہنی امراض کے شفاخانہ میں بھیج دیا گیا ۔ جہاں ڈاکٹر ولیم ہڈ سربراہ تھا ۔ ڈاکٹر ہڈ مریضوں کے ساتھ ہمدردانہ رویہ رکھنے کے علاوہ علاج کے جدید ترین طریقوں کی آزمائش کا بھی حامی تھا ۔ اس نے جب رچرڈ ڈاڈ میں مصوری کا رجحان پایا تو اسے تصویر کشی کی طرف مائل کیا تاکہ اس سے اس کا اعصابی تناؤ کم ہو جائے ۔ یہ تجربہ کامیاب رہا ۔ چنانچہ جنون میں افاقہ کے ساتھ ساتھ اسے مصوری میں بھی مہارت حاصل ہوتی گئی ۔ اس کی مشہور ترین تصویر "THE FAIRY FELLER'S MASTER STROKE" پاگل خانہ میں پینٹ کی گئی تھی ۔ آج جدید مصوری کے نقاد اس تصویر میں سرریلزم کے ابتدائی نقوش دیکھتے ہیں ۔ فن کارانہ چابکدستی اور تحیّر کی فضا کے لحاظ سے یہ تصویر لاجواب ہے ۔ تمام منظر اسرار میں لپٹا کسی خاص وقوعہ کا منتظر معلوم ہوتا ہے ۔ لیکن یہ تو پرانی بات تھی ۔ مئی ۱۹۶۹ء[1] میں لندن میں ۴۶ سالہ میری بارنز کی تصاویر کی نمائش ہوئی ، یہ نمائش اتنی کامیاب ثابت ہوئی کہ مہنگے داموں تصاویر ہی نہ فروخت ہوئیں بلکہ ناقدین فن نے بھی دل کھول کر داد تحسین دی ۔ میری بارنز عام عورت نہ تھی کہ اس کی عمر کا بیشتر حصہ ذہنی شفاخانہ میں بسر ہوا تھا بلکہ جنون اسے ورثہ میں ملا تھا ۔ سو جلد ہی وہ نارمل زندگی بسر کرنے کے قابل نہ رہی اور اسے

---

[1] ۔ "نیوز ویک" مئی ۱۹۶۹ء

جدید طرز کے ذہنی امراض کے شفاخانہ میں داخل کرا دیا گیا جہاں بلوغت کے باوجود وہ اپنے ایام عہد طفلی کے انداز پر بسر کر رہی ہے۔ میری نے ڈاڈ کے برعکس زندگی میں کبھی پینٹ اور برش کو چھو کر بھی نہ دیکھا تھا۔ ایک دن اس کے معالج نے اسے کچھ لکھنے کو کہا تو اس نے تصویر بنا ڈالی۔ معالج نے تصویر کشی کی حوصلہ افزائی کی اور یوں جلد ہی وہ مصوری کی راہ پر چل نکلی، جیسے جیسے اس کا ہاتھ پختہ ہوتا گیا اور رنگوں کے انتخاب میں سلیقہ آتا گیا ویسے ویسے ہی اس نے اپنے ذہن کو بے شعوری کے دھند اور پریشان واہموں سے پاک ہوتے محسوس کیا۔ اس کی تصاویر کے خاص موضوعات میں مذہبی واقعات اور فطرت کی عکاسی کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن رنگوں کی بھڑک اور مسخ صورتوں سے اس کے اعصابی تناؤ کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے بعض اوقات کسی خاص کیفیت کے زیر اثر وہ یوں محسوس کرتی گویا اس پر دورہ پڑ گیا ہے اور پھر وہ مسلسل تصویریں بناتی جاتی!

یہ تو پھر بھی ایک ذہنی مریضہ ہے اور اس کے فن نے ذہنی ہسپتال میں جنم لیا نہ وہ پیشہ ور مصور تھی اور نہ مصوری کے اسلوب سے آگاہ، بس لاشعور کی انگلی پکڑے اور ہاتھ میں برش تھامے چلتی گئی لیکن مشہور تجریدی مصور جیکسن پولک کی مثال اور نوع کی ہے۔ اسے تجریدیت کے بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ بالخصوص (DRIP PAINTING) اور کینوس پر رنگ انڈیلنے کی تکنیک میں تو اس کی حیثیت ایک پیش رو اور اولین تجربہ سازی کی ہے۔ جیکسن ۴۰ - ۱۹۳۹ء کے دوران نفسیاتی علاج کراتا رہا تھا۔ اس کا معالج ژونگ کے نظریات کا مقلد تھا، اس لیے وہ بطور علاج اس سے تصویریں بنواتا رہا۔ چنانچہ دوران علاج جیکسن نے ۸۰ تصاویر بنائیں بیشتر تصاویر رنگین ہیں۔ اور ان کی علامات اس کی مخصوص ذہنی کیفیات کی غماز ہیں علاج کے ابتدائی مہینوں کی تصاویر سے ذہنی انتشار اور اعصابی تناؤ کا احساس

ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے وہ صحت کی طرف بڑھتا گیا۔ اور اسے سکون حاصل ہوتا گیا۔ اس کی تصاویر میں ہم آہنگی کی فضا بھی گہری ہوتی گئی۔ ۱۹۶۹ء میں جب ان تصاویر میں سے ۵۰ تصاویر کی نمائش امریکہ میں ہوئی تو مصوری کے ساتھ نفسیات کی دنیا میں بھی ایک دھماکہ ثابت ہوئی ان تصاویر نے جس بحث کو جنم دیا۔ اس میں مصوروں کے ساتھ ساتھ ماہرین نفسیات نے بھی حصہ لیا۔

اس نوع کی ایک اور بہت اہم نفسی سرگزشت (کیس ہسٹری) ایچ ولیسٹ مین کی کتاب "THE SPRINGS OF CREATIVITY" میں ملتی ہے۔ ویسٹ مین کا طریق کار بھی ژونگ کی تعلیمات پر مبنی ہے۔ اپنے موضوع کی وسعت کے لحاظ سے یہ کتاب بہت پُرمغز اور بصیرت افروز ہے۔ چنانچہ اس میں متذکرہ نفسی سرگزشت کے علاوہ عہد نامہ قدیم میں سے ہابیل اور قابیل، دختران لوط حضرت ابراہیم کی قربانی اور بنی اسرائیل کے طلائی بچھڑے جیسے اہم وقوعات کی نفسیاتی اہمیت اجاگر کی گئی ہے، اس ضمن میں اس نے مذہبی صحائف میں علامات اور نفسی معالجہ اور نفسیاتی پریشانیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے آج کے انسان کی ذہنی الجھنوں اور نفسیاتی مسائل کے تناظر میں عہد نامہ قدیم کے انسان سے موازنہ کیا ہے۔ اور یوں اس وسیع تناظر میں اس نے لاشعور کے تخلیقی سرچشموں کی تلاش کی ہے۔

کتاب کا تیسرا حصہ جون (فرضی نام) کی نفسی سرگزشت پر مشتمل ہے، جون نوجوان تھی اور ذہنی مریضہ بننے سے پیشتر کمرشل آرٹسٹ کی تربیت حاصل کر رہی تھی، عام سا غریب گھرانہ تھا اور گھر والے شریف اور ایماندار تھے، ادھر جون کی شخصیت دولخت ہو رہی تھی اور عدم توجہی کے باعث وہ مستقلاً پاگل بنتی جا رہی تھی۔ حتیٰ کہ ایک دن وہ ذہنی ہسپتال آپہنچی۔ مصوری سے جون کے لگاؤ کی بنا پر اس کے معالج نے تحلیل نفسی کے روایتی طریقہ کے برعکس مصوری پر زور دینا شروع کیا۔ شروع شروع میں تو اسے کچھ الجھن ہوئی، لیکن بعد میں اس نے اس انداز کو بخوبی اپنا لیا۔ اس نے دو

سال کے عرصۂ علاج میں بے شمار تصاویر بنائیں، جن میں سے ۶۱ تصاویر کتاب میں شامل کی گئی ہیں۔ ان میں سے صرف چار رنگین ہیں، بقیہ تمام پنسل اسکیچ ہیں۔ اس طریقۂ علاج سے جون کو بہت فائدہ ہوا اور وہ ایک نارمل لڑکی کی مانند زندگی بسر کرنے کے قابل ہو گئی۔ اس کی تصاویر پر ایک نگاہ ڈالنے سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ ان کا محرک خوف و دہشت، نفرت و کراہت اور انتشار کے بھنور میں گھرے ذہن اور تناؤ سے ٹوٹتے اعصاب ہیں۔ تصویروں میں چہرے مسخ ہیں۔ اعضاء کا تناسب غیر متوازن ہے۔ چہروں پر ناخوشگوار تاثرات ہیں۔ یہ سب کنبہ کے افراد ہیں۔ کہیں والدین اور بھائی کی ایک ہی تصویر ہے تو کبھی تمام افراد کا یوں جمگھٹا گویا یہ سب بھنور میں گردش کر رہے ہوں، بعض چہروں پر استہزا ہے تو بعض پر وحشت و دہشت بعض کراہت سے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں تو بعض کو دیکھ کر خود کراہت کا احساس ابھرتا ہے۔ کچھ چہرے ہانٹنڈ ہیں تو کچھ ہانٹ کرتے ہیں جبکہ بعض اپنی نفرت کے الاؤ میں جلتے بل کھاتے محسوس ہوتے ہیں۔ الغرض یہ چہرے آسیب زدوں کی سمفنی ہیں۔

اس نفسی سرگزشت کا تعارف کراتے ہوئے سر ہربرٹ ریڈ نے اس خیال افروز نظریہ کا اظہار کیا ہے:

"مصوّری کی تاریخ کے مطالعہ سے اور بالخصوص آج کے دور انتشار میں مصوّری اور اس سے وابستہ کارکردگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور سماجی انحطاط میں گہرا رابطہ ہے چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے جسے انسانی سائیکی بروئے کار لاتی ہے اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوّری کے ذریعہ اور کسی حد تک مصوری کی

تحسین سے بھی، فرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح خارج بینی[۱] اور دروں بینی[۲] پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یوں تحسین جمال اور پرستش جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ منزل کا یہ تصور قدرے مبہم ہے، لیکن مصوری کی معالجاتی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، بلکہ تعجب اس پر ہے کہ نفسی چارہ گروں نے اب تک مصوری سے زیادہ استفادہ کی کوشش کیوں نہ کی۔"[۳]

جون کی نفسی سرگزشت سے مصوری کے معالجاتی پہلو کے بارے میں سر ہربرٹ ریڈ نے ان الفاظ میں اظہار خیال کیا:

"جہاں تک پیشہ ور مصوروں کا تعلق ہے، تو یقیناً یہ بات باور کرنے کی ہے کہ تاثر انگیزی کے لیے وہ شعوری کاوش سے بھی کام لیتے ہوں گے۔ لیکن جہاں تک جون کے اس کیس کا تعلق ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان تصاویر کی تنظیم اور توانائی کا منبع لاشعور کا ہیئت ساز اصول ہی ہو سکتا ہے۔"[۴]

(۳)

۱۔ "EXTRAVERSION"

۲۔ "INTEROVERSION"

۳۔ H.WESTMAN "THE SPRINGS OF CREATIVITY" p.169

۴۔ ایضاً، ص: ۱۷۰

اردو میں نفسیات پر سائنٹیفک کتابیں یا اوریجنل ریسرچ کی کتابیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ پھر نفسی معالجین بھی نہیں اس لیے نفسی سرگزشتیں بھی عنقا ہیں اس لیے اتفاقاً اگر اس نوع کی تحریر ہاتھ آجائے تو اس کی اہمیت مسلّم!

میجر رفیع الزمان خان، ثریا حسین اور شیر محمد اختر کی ادارت میں لاہور سے ۱۹۵۰ء میں رسالہ "نفسیاتی جائزے" کا اجرا ہوا، جس کے پہلے شمارے میں رفیع الزمان کے مضمون "جنون اور ذہنی تخلیق" میں ابن مریم کی نفسی سرگزشت دی گئی ہے ابن مریم کیونکہ ہمارے ماحول اور کلچر کا ہے۔ اس لیے اس کی نفسی سرگزشت کا مطالعہ دلچسپ بھی ہے اور اہم بھی! اس سے جہاں تخلیق اور جنون کا رشتہ اجاگر ہوتا ہے۔ وہاں عام عقیدہ کے برعکس یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ یہ سب کچھ مغرب ہی میں نہیں ہے بلکہ ہمارے ہاں بھی ذہنی جنون اور اس سے وابستہ جملہ اعمال و افعال ملتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے ہاں ان کا ریکارڈ نہیں رکھا جاتا بلکہ سرے سے ان کی اہمیت اور ضرورت بھی تسلیم نہیں کی جاتی۔

ذیل میں متذکرہ مضمون سے متعلقہ اقتباسات پیش ہیں:

"ابن مریم ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۴۰ء میں گورنمنٹ کالج سے ایم اے کیا۔ ابن مریم بہت دیر سے داخلی کیفیات میں مبتلا تھا جو بڑھتے بڑھتے اس کے لیے ایک بہت ہی سنجیدہ مسئلہ بن گیا۔ آخر اس نے ۱۹۳۸ء میں تحلیل[1] نفسی میں پناہ لینے کی ٹھان لی۔ یہ تجربہ ۱۹۳۹ء تک جاری رہا۔ ممکن ہے آزاد تلازم خیالات سے اسے کچھ آسودگی حاصل ہوئی ہو۔ اس کے معالج نے خدا جانے کیونکر کہہ دیا کہ اب اس

---

[1] ۔ ابن مریم نے اپنے ایک مضمون "ادبی موت" میں اپنے اس علاج کے بارے میں یوں لکھا:
"تجزیہ نفس کے دو سال جن میں ہیجانی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے"۔

کے ذہنی مسائل حل ہو گئے ہیں۔ حالانکہ اس کی ذہنی کش مکش اب بھی جاری تھی اس سرٹیفکیٹ کے بعد وہ چین چلا گیا تھا، ریسرچ کے دوران اس کی داخلی کشاکش نے زور پکڑا اور فروری ۱۹۴۷ء میں وہ شنگھائی کے ہسپتال میں داخل ہو گیا۔ وہاں دی آنا کے ڈاکٹر نے "SCIZOPHERNIA" تشخیص کیا۔ اس کے خیال میں مرض شدید صورت اختیار کر گیا تھا۔ لہٰذا اس نے "INSULIN SHOCKS" دینے شروع کر دیے۔ وہاں سے اسے ہندوستان بھیج دیا گیا۔ ۱۹۴۷ء میں ابن مریم نے اپنے پرانے معالج کی طرف رجوع کیا۔ اور تحلیل نفسی میں دوبارہ پناہ لی۔ ۱۹۴۸ء تک یہ سلسلہ بھی رہا۔ اور اس دفعہ کچھ عرصہ کے بعد علاج چھوڑ دیا گیا۔ ناچار ابن مریم کو ۱۹۴۹ء میں لاہور ہسپتال میں داخل ہونا پڑا جہاں اس پر "ELECTRIC THERAPY" (علاج بذریعہ بجلی) آزمایا گیا۔ ۔ ۔ ۔ ابن مریم کو بھی ایسے ذہنی تجربات سے دوچار ہونا پڑا جو مخفی قسم کے تھے اور جن کی نوعیت اس کے خیال میں ابھی سائنس متعین نہیں کر سکی۔ اسے بیماری کے دوران میں آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ یہ آوازیں اس کی کتاب "BREATH OF EARLY DAWN" میں موجود ہیں اور دوسری کتاب "IN QUEST OF DAWN" میں بھی اس قسم کا بہت مواد موجود ہے اس کے علاوہ اسے بہت سی شکلیں بھی دکھائی دیتی تھیں۔

ابن مریم کی تمام ادبی زندگی جو کئی سالوں پر پھیلی ہے۔ پچاس صفحات میں سمٹ جاتی ہے۔ مگر اس عارضہ کے تین مہینوں کی تخلیقی توانائی انتہا پر تھی۔ ان تین مہینوں میں اس نے ہمیں تقریباً ۱۵۰ صفحات ادبی جواہر ریزوں کے دیے ہیں۔ زندگی کی تخلیقی تحریک سے جب قیود اٹھتی ہیں تو وہ جس طرف بھی رُخ پھیر لیتی ہے۔ اس فعل کو فوق البشر قوت مہیا کر دیتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ابن مریم نے ان تین مہینوں میں ہمیں کافی مواد دے دیا ہے۔ ابن مریم کی دوسری کتاب "تلاش بہاراں"

میں سے چند اقتباسات درج کیے جاتے ہیں :

۱ ۔ محبت کے نغمے بہترین انقلابی گیت ہیں ۔

۲ ۔ کاش زندگی تمہاری ملاقات کے لیے دو چار لمحے دے سکتی ۔

۳ ۔ جو اپنے پر بیتیں وہی شعر یاد رہتے ہیں ۔

۴ ۔ شاہیں اب بھی تمہاری راہ تکتی ہیں ۔

۵ ۔ تمہیں پالوں تو دنیا کو بدل دوں ۔

۶ ۔ فن برائے فن بھی افادیت سے عاری نہیں ۔

۷ ۔ مجھے جلا کر وہ سرد ہو گئی ۔

۸ ۔ میرے سینے کا گداز تمہارا ہے ۔ لیکن مجھے وصال کے درد میں نہ الجھاؤ اوروں کو ہمارا بہکنا پسند نہیں ۔

۹ ۔ میں تاج محل میں دفن ہوں ، مجھے باہر کی فضا گوارا نہیں ۔

۱۰ ۔ فطرت کے دل میں درد ہے ۔

۱۱ ۔ خزاں کے ساتھ تم گئیں ، خزاں کے ساتھ لوٹ بھی آؤ ۔

۱۲ ۔ چین کے پھول ہند میں نہیں کھلتے ۔

۱۳ ۔ دلہن کی خوشبو ہونٹوں کی مٹھاس اب کسی اور کے ہیں "! ؎

ابن مریم کی دونوں کتابیں میرے سامنے نہیں ہیں ۔ اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس نے اور کیا کچھ کہا لیکن ان "مصرعوں" سے کیا کچھ واضح نہیں ہو جاتا ؟

"دیوارِ چین" کے عنوان سے ایک نظم درج ہے :

؎ "نفسیاتی جائزے" ، شمارہ ۱ ، ۱۹۵۰ء

"طویل دیوار
بے انتہا طویل
دیوار کے پرے میرا گھر ہے .
کاؤلیاں[1] کے دانے بھر گئے
سویا بین کے پودے مہکنے لگے
ہر طرف کھیت گویا سونے سے لد گئے
آویزش
تباہی و بربادی عورتوں کی بے حرمتی
کوئی سہہ نہ سکا
میں سہہ نہ سکا
وطن کو خیرباد کہہ آیا
میرے سارے عزیز بکھر گئے .
میرے ماں باپ کو موت نے آ لیا"[2]

ابن مریم نے "زندگی" کے عنوان سے جو مختصر نظم لکھی، وہ آج کی نثری نظم کی پیش رو محسوس ہوتی ہے .

"سحر
کائنات کے راز کا
اور نا تمام تلاش

---

[1] - کاؤلیاں ایک قسم کا اناج ہے، جس سے شراب بنتی ہے، مانچوریا میں اسے کھاتے ہیں.
[2] - ہمایوں، نومبر ۱۹۴۴ء (چینی سے قدرے آزاد ترجمہ)

ارضی کا ہنسیں
قہقہے
آنسو
اور نہ ختم ہونے والی نیند" سلہ

نثری نظم سے مشابہ ایک اور تحریر "محبت گرم گرم آنسو محبت سرد سرد آہیں" بھی ہمایوں (مارچ ۱۹۳۸ء) میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ابن مریم کے فن کے مزید نمونوں کے لیے ملاحظہ ہوں :

الف :"ادبی موت" مطبوعہ ہمایوں ، اگست ۱۹۳۴ء
ب :"خالہ اماں" مطبوعہ ہمایوں اپریل ۱۹۳۵ء
(اس میں ماں سے وابستگی کا نفسیاتی پس منظر تلاش کیا جا سکتا ہے ماں کا نام مریم تھا)
ج - "خالہ زاد بہن" مطبوعہ ہمایوں ، جون ۱۹۳۵ء

"ادبی موت" میں اس نے جس انداز سے اپنا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے وہ قابل توجہ ہے :

"عرصہ ہوا میں نے حسن و عشق کی دو چار کہانیاں لکھی تھیں۔ ان کی تخلیق اور اشاعت دونوں میں لطف تھا۔ اور اس خیال سے کہ میری کہانیاں پڑھ کر بہت سے مردوں اور عورتوں کے دل کی دھڑکن ذرا تیز ہو جاتی ہو گی اور جانے پہچانے بغیر وہ مجھے تھوڑا بہت چاہنے لگے ہوں گے، نشہ سا چھا جاتا ہے۔ سالہا سال سے میرے ذہن پر گویا موت طاری ہے۔ ایسا

سلہ - ہمایوں ، فروری ، ۱۹۴۰ء

نہیں ہے کہ میری زندگی نئے تجربوں سے گویا محروم ہوگئی۔ ان گنت
بے پناہ صدمے شخصیت کا درہم برہم ہوجاتا تجزیہ نفس کے دو سال جن
میں ہیجانی کیفیتوں کے طوفان اٹھتے رہے اور اپنی روح کی حیران کردینے والی
خلوتوں سے آشنائی ہوئی اوشا کی محبت پہلے دبی دبی کچھ دنوں کے لیے
سرخ آندھی کی طرح تند و تیز اور پھر جان بوجھ کر اسے ہاتھوں سے کھو
دینا اس لیے کہ اوشا کی بھلائی اسی میں تھی اور ایسی ہی بہت سی باتیں
ہیں، جنہوں نے میری نگاہ اور میرے جذبات میں بے اندازہ وسعت
اور گہرائی پیدا کر دی ہے۔ نظروں کے سامنے بہت کچھ ہے۔ مگر لفظوں
میں اس کی تصویر نہیں اترتی اور بھولے سے کوئی نقش بن جائے تو وہ
اپنی زندگی کا اس قدر پھیکا اور نا تمام عکس نظر آتا ہے کہ اپنے آپ سے
شرم آنے لگتی ہے“ [1]

افسوس! تلاش بسیار کے باوجود ابنِ مریم کے بارے میں نہ تو ذاتی نوعیت کی مزید معلومات حاصل ہوسکیں۔ اور نہ ہی اس کی محولہ بالہ کتابیں ”ہمایوں“ کے پرانے فائلوں سے جو چند تحریریں دستیاب ہوسکیں وہ اس کی الجھی ہوئی شخصیت کی تخلیقی فعالیت پر کافی روشنی ڈالتی ہیں۔

اگر اس انداز کی مزید نفسی سرگزشتیں دستیاب ہوسکیں تو اردو میں نفسیاتی تنقید کو فرسٹ ہینڈ مواد مل جائے اور تخلیق کے لاشعور اور جنون سے رشتے کو سمجھنے کے لیے مثالوں کی تلاش میں مغرب کی طرف رجوع نہ کرنا پڑے۔

(۴)

---

[1] ہمایوں   اگست ۱۹۴۳ء

جہاں تک لاشعور کی تخلیقی فعالیت کی صراحت کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ عرض ہے کہ ان اہل قلم کی کمی نہیں جنہوں نے اپنی تخلیقات اور ان سے وابستہ ذہنی اعمال کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف زمانوں اور زبانوں میں لکھنے والوں کا اس امر پر اتفاق بھی رہا ہے کہ یہ سب کچھ سمجھنے اور سمجھانے کا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہ انہوں نے وقت تخلیق خود کو کسی اور ہی عالم میں پایا۔ سو بقول ایڈمنڈ برگلر "فن کار کے نہاں خانوں میں جو کچھ بھی صورت پذیر ہوتا ہے وہ شعور کا نہیں بلکہ لاشعور کا عطیہ ہوتا ہے۔ اور لکھنے والا ان دیکھی قوتوں کی رہنمائی میں "صریر خامہ" کو "نوائے سروش" سمجھ لیتا ہے۔ اس ضمن میں زیادہ سوجھ بوجھ رکھنے والے اہل قلم تخلیقی عمل کو بالعموم دو مدارج میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک تو باطن سے اچانک ہی کسی خیال کا ظہور اور دوسرا اس خیال کی مناسب صورت پذیری ان میں سے اول الذکر اسے الہام وجدان یا عطیہ ربانی کسی نام سے ہی کیوں نہ موسوم کریں کا ظہور فن کار کی شعوری کاوش سے آزاد اور خود مختار ہوتا ہے جب کہ مؤخر الذکر کاوش بلکہ شدید کاوش سے عبارت ہے۔ کیونکہ فن کار نے جو کچھ لاشعور کے ذریعہ حاصل کیا۔ اس کی نشو و نما اور اسے ایک مخصوص روپ بخشنے کے لیے اپنی تمام مہارت اور تجربہ کو بروئے کار لانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ فن کار کیونکہ اپنے بنیادی تخلیقی عمل پر کسی طرح کا قابو نہیں رکھتا، اس لیے وہ اس کے بارے میں کسی طرح کی وضاحت پیش کرنے سے بھی قاصر ہے۔ وہ تو بس یہ کر سکتا ہے کہ اس حالت کو بیان کر دے جس میں اس پر الہام ہوا یا پھر وہ دوسرے درجہ کی وضاحت کر سکتا ہے کہ کیسے اس نے اس خیال کے لیے مناسب پیکر تلاش کیا۔ المختصر فن کار اس ضمن میں ہمیں بہت کچھ بتا سکتا ہے۔ لیکن وہ اپنے تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ نہیں سمجھا سکتا۔"[۱]

---

۱. THE WRITER AND PSYCHO-ANALYSIS" p2-3

ارنسٹ کبرس نے بھی اپنے مقالہ بعنوان "APPROACHES TO ART" میں اسی سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار کیا ہے:

جہاں تک تحلیل نفسی پر مبنی مشاہدات کا تعلق ہے تو ان سے اس پیچیدہ مسئلہ پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑتی کہ بعض افراد میں فنونِ لطیفہ کی وہبی صلاحیتیں کیوں ہوتی ہیں. جب کہ بعض میں مخصوص نوع کی ہنرمندی ملتی ہے یا یہ کہ بحیثیت مجموعی تخلیقی کاوشیں کیسے ہوتی ہیں. اسی طرح ان سے وابستہ کارگزاریوں کے مدارج کی تفہیم کے ضمن میں تحلیل نفسی بلاواسطہ طور سے کسی قسم کی بھی امداد نہیں کر سکتی، یہ تو صرف اس سوال کا جزوی جواب مہیا کر سکتی ہے کہ ایک فرد نے فنون لطیفہ کو بطور پیشہ اپنایا یا اس سے خصوصی شغف کا کیوں اظہار کیا ہے۔" ؎۱

ان ماہرین کے ان اعتراضات کا یہ مطلب نہیں کہ تحلیل نفسی کچھ نہیں بتا سکتی اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تحلیل نفسی کی کچھ حدود ہیں. جن سے باہر صرف تخمینوں سے ہی کام لیا جا سکتا ہے. لیکن اسے سائنسی صداقت نہ تسلیم کیا جائے. ایک شخص لکھتا ہے اور دوسرا کیوں نہیں' اس کا صحیح جواب لکھنے والے اور نہ لکھنے والے کی سائیکی کے نہاں خانوں میں مستور ہے، جہاں تک تحلیل نفسی کی بلا واسطہ رسائی نہیں گو ذہن کے اسکے اعمال اور لاشعور کی فعالیت کو خوابوں اور ان کی علامات کے ذریعہ سے سمجھا جا سکتا ہے لیکن یہ ہر فرد کے لیے جداگانہ ہے، اس لیے نتائج کو عالمی اصول قرار نہیں دیا جا سکتا. زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ اس ضمن میں چند رہنما اصولوں سے کام لیا جا سکتا ہے، لیکن انہیں بھی ہر لکھنے والے پر منطبق نہیں کیا جا سکتا اور

؎۱ SANDOR LEONARD (Ed.) "PSYCHO-ANALYSIS TODAY" p.357

اس لیے تحلیلِ نفسی نے اس ضمن میں دوٹوک دعویٰ نہیں کیا. لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس سے تحلیلِ نفسی دیگر امور میں بھی بے بس ثابت ہوتی ہے. ایسا نہیں ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ تخلیقی عمل سے وابستہ بعض امور کے سلسلہ میں تحلیلِ نفسی نے کارآمد تجزیے پیش کیے ہیں. اس ضمن میں شاعرانہ وجدان کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے.

قدیم یونانی فلاسفروں سے لے کر عربی فارسی اور اردو کی شعری روایات میں شاعر کی اعلیٰ ترین تخلیقی کاوشوں کو ہمیشہ "اُدپر" سے منسوب کرتے ہوئے اس کی وضاحت کے لیے الہام اور وجدان جیسے الفاظ وضع کیے گئے یونانیوں کے لیے یہ "MUSE" کا کام تھا. مشرقی اعتقاد میں شاعر "تلمیذ الرحمٰن" تھا، جب کہ غالب نے تو واضح طور سے کہہ دیا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

افلاطون نے اس خیال کا اظہار "ION" میں کیا:

"تم میں جو خصوصیت ودیعت کی گئی ہے، وہ ہنرمندی نہیں ہے، بلکہ جیسا کہ میں کہہ رہا تھا، یہ الہام ہے، ایک ربانی قوت ہے جو تمہیں متحرک کرتی ہے. سب سے پہلے فن کی دیوی ("MUSE") خود لوگوں کو الہام کے زیرِ اثر لاتی ہے. اور پھر ان لوگوں سے متاثر ہونے والوں کا ایک سلسلہ چل نکلتا ہے. مگر یہ سب اسی سے الہام حاصل کرتے ہیں. اعلیٰ درجہ کے تمام شعراء خواہ وہ رزمیہ کہتے ہوں یا غنائیہ یعنی خوبصورت نظموں کی تخلیق، فنی ہنرمندی سے نہیں کرتے بلکہ اس لیے کہ وہ میوز کے مسحور کردہ اور الہام کے زیرِ اثر ہوتے ہیں."

معاشرہ شاعر (یا دیگر تخلیق کاروں) سے جو متاثر ہوتا ہے یا ان کو بوالعجبیوں اور بعض صورتوں میں تو ابنارملٹی یا اخلاق باختگی کو گوارا کرتا ہے، تو اس کی ایک

وجہ وجدانی اور الہامی صلاحیتوں کی بناء پر انہیں کسی حد تک اپنے مقابلہ میں "مافوق الفطرت" سمجھنے کا رجحان بھی ہے۔ ارنسٹ کرس نے محولا بالا مقالہ میں (ص : ۳۶۲) بیان کیا ہے کہ بعض مشہور فن کاروں نے اپنے "DELUSIONS" میں یہ دعوے کیے کہ ان کی تخلیقات بھی خدا کی تخلیقات کی مانند زندہ ہیں۔ جب کہ ایک کا یہ خیال تھا کہ اس کی تخلیقی صلاحیتوں سے جل کر تمام عمر دیوتا اس کے پیچھے پڑے رہے، ان شاعروں کے حوالے سے ارنسٹ کرس نے بھی تخلیقات سے وابستہ لاشعوری محرکات کی اہمیت تسلیم کی ہے بلکہ وہ تو اس حد تک جاتا ہے :

> "قدیم فن کاروں کے بارے میں اساطیری قصص یا روایات کے مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان میں جس نفسیاتی عمل کی نشاندہی کی گئی ہے اس کا آج کے فن کار کے ذہن میں جنم لینے والے نفسیاتی عمل سے گہرا رابطہ ہے۔ اس عمل کا لاشعوری رجحانات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر یہ رابطہ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔"

قدیم دور میں شاعروں سے جو اساطیری روایات وابستہ ملتی ہیں۔ ان کی رو سے شاعری عطیہ ربانی قرار پاتی ہے۔ اس لیے عام افراد کے مقابلہ میں شاعر کی بصیرت کہیں زیادہ ہوتی ہے، یہی نہیں بلکہ وہ عام لوگوں کے مقابلہ میں مستقبل کے بارے میں شاعرانہ سطح پر محسوس بھی کر سکتا ہے، اس میں شدت احساس ہے اور یہ سب کچھ وہ شاعرانہ وجدان یا الہام سے حاصل کرتا ہے۔ اس ضمن میں ارنسٹ کرس نے خاصہ تفصیلی مطالعہ پیش کیا ہے، سو اس کے بقول :

> "لفظ الہام (INSPIRATION) کے جدید استعمال میں ان مقبولِ عام تصورات کے علاوہ فن کار کے تجربات سے وابستہ پیچیدہ نفسیاتی اعمال بھی شامل ہیں۔ فن کار بالعموم اپنے خیالات و تصورات کو خارج کا

عکس محسوس کرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا خارج سے ایک خیال
آیا اور آکر اس پر مسلط ہوگیا۔ چنانچہ تمام ادوار کے شعراء اور دیگر
فن کاروں نے مشاہدۂ ذات سے جب اس عمل کی وضاحت کی تو اس
میں اپنے مفعول کردار پر بطور خاص زور دیتے ہوئے اس عمل سے
وابستہ کرب و نشاط کو بطور خاص اجاگر کیا؛

الہام یا وجدان کا نفسیاتی تجزیہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ کیفیت دو طرح سے ظہور میں آتی ہے یا تو بالکل ہی اچانک اور قطعی غیر متوقع طور پر کوئی اچھوتا خیال اور نیا تصوّر ذہن میں در آتا ہے۔ اسے بالعموم بجلی کی چمک سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ جیسے اندھیری رات میں بجلی کی چمک مسافر کو گرد و پیش دکھا دیتی ہے۔ اسی طرح ذہن کا نہاں خانہ ایک لمحہ کے لیے جیسے ایک خیال کی جوت سے دمک اٹھتا ہے۔ چنانچہ صوفی شاعر فن کار حتیٰ کہ سائنسدان سبھی اس چمک سے واقف ہیں۔ بعض شاہکار تخلیقات سائنسی ایجادات اور فلسفیانہ تصورات اسی کے مرہون منت ہیں۔

اس کے علاوہ بھی ایک اور صورت ملتی ہے اور یہ نسبتاً عام بھی ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ ایسا وقوعہ ہے جس سے غیر تخلیقی ذہن والے بھی آگاہ ہیں، اسے نفسیات میں "باثمر فکر" (PRODUCTIVE THINKING) سے موسوم کیا گیا ہے۔ اور اسے وجدان سے نچلے درجہ پر رکھا جا سکتا ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر عام زندگی میں اسے بھولا ہوا نام یا چہرہ یاد کرنے یا اس نوع کی دیگر مثالوں سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات خواب و بیداری کی درمیانی منزل میں بھی بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ کوئی بھولی یاد ذہن میں سرک آتی ہے یا کوئی نیا خیال ذہن کو جگمگا جاتا ہے۔ بیشتر لکھنے والے اور فن کار اس نوع کے وجدان سے ناواقف نہیں، تحلیل نفسی کی روشنی میں یہ "EGO" کے کنٹرول کی ایسی حالت

ہے جس میں لاشعوری مواد کا با آسانی حصول ممکن ہے۔ اور فرائڈ کے خیال میں یوں لاشعور قبل شعور کی سطح تک ابھر آتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں خیالات و تصورات کا تانتا سا بندھ جاتا ہے چنانچہ اس نوع کے وجدان کی وضاحت میں ارنسٹ کرس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ وجدان کی حالت میں جب فن کار مائل تخلیق ہوتا ہے تو وہ اور اس کی تخلیق تومن شدی من توشدم کے عالم میں ہوتے ہیں۔ اس عمل کے اختتام پر جب وہ اپنی تخلیق کا پہلی مرتبہ مشاہدہ کرتا ہے تو اس وقت وہ اس کے داخلی عمل کا ایک حصہ نہیں ہوتی بلکہ اب وہ خارج سے اس کا مطالعہ کرتا ہے، اور یوں اپنی تخلیق کے اولین سامع یا ناظر کے روپ میں وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس نے اس عالم وجدان میں جو کچھ سنا وہ کیسا تھا۔

فن کا مقصد ابلاغ ہے خواہ یہ شعوری طور پر ہو یا غیر شعوری طور پر نفسیاتی لحاظ سے ارنسٹ کرس نے اس کے دو مدارج مقرر کیے ہیں۔ پہلا بالکل لاشعوری ہے یعنی خود فنکار کو بھی اس کا شعور نہیں ہوتا۔ اس میں ID کا "EGO" تک ابلاغ ہوتا ہے۔ جب کہ دوسرے درجہ کی متنوع نفسی واردات کا مجموعہ یعنی تخلیق دوسروں کے لیے ابلاغ کا باعث بنتی ہے، اس مسئلہ پر مزید تفصیلات کے لیے ارنسٹ کرس کی اس تالیف سے رجوع کیا جا سکتا ہے:

"PSYCHO ANALYSIS EXPLORATIONS IN ART"

علامت کا جنم

ہم علامت کے جدید ادب والے روپ سے واقف ہیں. لیکن حقیقت یہ ہے کہ فکر انسانی کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جہاں علامت نے اظہار و ابلاغ میں مدد نہ دی ہو. حتیٰ کہ نیند میں جب ہم اپنے جہاں سے دور خوابوں کی دنیا میں شاداں و فرحاں یا حیران و سرگرداں پھرتے ہیں تو وہ بھی علامتوں کا جنگل ہوتا ہے.

اردو تنقید میں آزاد نظم کے بعد علامات کی طرف توجہ دی گئی. اولین مثالیں میراجی اور اس کے بعد ن. م راشد بنے. اس لیے علامات کو خاصی دیر تک جنس جنسی تلذذ اور مریضانہ میلانات سے وابستہ سمجھا جاتا رہا. اس سے جہاں جدید شاعری کے مبلّغین کو بہت سی غیر ضروری بحثوں میں اپنا دفاع پیش کرنا پڑا،

وہاں خود علامت کا مطالعہ بھی غلط تناظر میں ہوتا رہا۔ اس لیے میری رائے میں آج ــ علامت کیا ہے؟ ــ کے مقابلے میں علامت کیا نہیں ہے؟ ــ کا سوال زیادہ ضروری اور اساسی ہے۔

علامت سے وابستہ مباحث میں بیشتر اصحاب نفسیات اور بالخصوص ژونگ کی نفسیات سے صرفِ نظر کرتے ہیں۔ اس لیے بالعموم درست نتائج حاصل کرنے سے محروم رہتے ہیں۔ خالص تنقیدی زبان میں بات کرنے سے علامت کے صرف سطحی پہلوؤں سے واقفیت حاصل کی جاسکتی ہے، مگر اس صورت میں علامت محض لفظ کے مترادف ٹھہرتی ہے۔ جب کہ اپنے حقیقی روپ میں علامت سہ جہاتی ذہنی وقوعہ کا نام ہے۔ شعور لاشعور اور اجتماعی لاشعور ــ ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے، اسے محض تخلیق کار کے ذہن کا کرشمہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ علامت ــ بشرطیکہ وہ شعوری طور سے وضع نہ کی گئی ہو یا کہیں سے اخذ و مستعار نہ ہو۔ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشمے سے پھوٹتی ہے۔ یہ وہ کرن ہے جو اجتماعی لاشعوری عوامل کے سہارے قرنوں کی ذہنی تاریکیوں کو منور کرتی ہے۔ علامت اس نفسی قوت کی مظہر ہے۔ جو تخلیقی ابال کے روپ میں اساطیر، مذہب، فنونِ لطیفہ اور ادب میں رنگ آمیزی کا باعث بنتی ہے۔ یہ وہ راہنما ستارہ ہے جس کی جوت میں لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں میں جھانکنا ممکن ہے۔ اسی لیے علامت محض اظہار کا ایک انداز اور اسلوب کی ایک صفت نہیں بلکہ ان سے بڑھ کر یہ ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ جس میں عصر کے نفسی خدوخال کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عصر کے خدوخال کی تزئین بھی اسی سے ہوتی ہے۔

علامت سے وابستہ نفسی عوامل کی تفہیم کے لیے ہمیں انسانی فہم کے نقطۂ آغاز تک آنا ہوگا۔ آج کا انسان ذہنی لحاظ سے لاتعداد ارتقائی مراحل طے کر چکا ہے۔ اس لیے

موجودہ دور کی لطافت وکثافت کی بنا، پر انسانی وقوف کے آغاز، ادراک کی اولین صورتوں اور شعور کی ابتدا، کے بارے میں سوچنا بظاہر ناممکن معلوم ہوتا ہے موجودہ شعور سے ابتدائے شعور کے کھوج میں ذہنی مراجعت کے مراحل طے کرنا ہر شخص کے بس کا روگ بھی نہیں۔ یہ وہ بھول بھلیاں ہے جہاں ڈوری کا سرا لے کر چلو تو جبھی بھٹکنے سے بچ سکتے ہو۔ تخلیق کار کے پاس تخلیقی عمل کی صورت میں یہ ڈوری ہوتی ہے لہٰذا وہ مراجعت کے اس عمل سے نہ صرف صحیح سلامت لوٹتا ہے۔ بلکہ خالی ہاتھ آنے کے بجائے کچھ لے کر ہی پلٹتا ہے۔ جب کہ تخلیق کی استعداد سے محروم افراد مراجعت کی بھول بھلیاں میں ڈوری کا سرا گنوا بیٹھتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی بہت کچھ اور بھی ـــ ہوش و خرد تو صرف دنیا والوں کی نظروں میں جاتے ہیں۔

یہ تو تھی ان لوگوں کی بات جو اپنی عقل یا نادانی کی بنا، پر معلوم سے نامعلوم کے سفر کی ہمت رکھتے ہیں۔ لیکن ہر ایک کا معاملہ ایسا نہیں ہوتا، اس لیے وہ مراجعت کے اس عمل کی جذباتی سطح سے ہٹ کر علمی سطح پر تفہیم کر سکتے ہیں۔ اس ضمن میں اساطیر کے نفسیاتی تجزیہ، آثار قدیمہ کے علمی سائنٹیفک مطالعے، علم الانسان کے جدید نظریات اور وحشی قبائل کے فنون لطیفہ کے ساتھ ساتھ لوک ادب وغیرہ کی امداد سے انسانی شعور کے مختلف مراحل سے آگہی حاصل کر سکتے ہیں۔ علامت کی تفہیم کے لیے قدیم ترین انسانی آبا، کی طرف اس لیے رجوع ضروری ہے کہ ژونگ کے بقول ان کی نفسی کیفیات ان کے ساتھ ختم نہیں ہوگئی تھیں۔ بلکہ اجتماعی لاشعور کی صورت میں وہ ہم میں موجود ہیں۔ اجتماعی لاشعور کا اظہار بعض مخصوص علامات سے ہوتا ہے۔ انہی کو اس نے "ARCHE TYPES" اور "PRIMORDIAL IMAGES" کا نام دیا تھا۔ اس کی دانست میں یہ دو نسلوں کے درمیان ایک طرح کا نفسی پل ہیں۔ اور اسی لیے اس نے علامت کو اظہار کی قدیم ترین صورت

قرار دیا تھا۔ ؎۱

ژونگ نے اس سلسلے میں بعض ایسی علامات کے سراغ لگا کر ان کی نفسی اہمیت اجاگر کی جو ہر عہد اور ہر تہذیب کے ساتھ ساتھ مختلف اقوام کی اساطیر میں بھی مشترک نظر آتی ہیں۔ ایسی علامات میں "منڈل" ("MANDLA") سرفہرست ہے۔ منڈل سنسکرت لفظ ہے اور اس کا مطلب ہے مربع یا دائرہ کا مرکز — یہ سکون، اطمینان اور روحانی اہتزاز کی علامت ہے۔ اور شخصیت کی تکمیل اور ظہور ذات کے عمل کی نشاندہی کرتی ہے۔ تحقیقات کے مطابق یہ علامت مشرق و مغرب کی اقوام کی مذہبی مصوری کے ساتھ ساتھ غاروں سے دستیاب ہونے والی نقاشی اور وحشی اقوام کے رقص میں بھی ملتی ہے ... یہ علامت کی اولین قدیم ترین اور مقبول ترین صورت ہے۔

ژونگ نے کیمیاگری کا بھی بڑی ژرف نگاہی سے مطالعہ کیا تھا۔ سونا بنانے کے لیے نہیں، بلکہ انسانی شخصیت کے سونے کی پرکھ کے لیے۔ ژونگ کیمیاگری کے مس خام کو کندن میں تبدیل کرنے کے فن کے برعکس "ارفع اور کمتر خصائص یعنی شعور اور لاشعور کی ظہور پذیری اور امتزاج و انجذاب کی بناء پر انسانی شخصیت کی تشکیل جدید" ؎۲ کے مترادف گردانتا ہے۔ چنانچہ اپنے اس مخصوص نقطۂ نظر کے تحت اس نے کیمیاگری میں سے بعض ایسی علامات ڈھونڈ نکالیں۔ جو انسانی سائیکی کی ارتقاء پذیری کی غماز ہی نہیں بلکہ آج بھی خوابوں اور فینٹسی کے ذریعے ان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس کے بقول:

"مریضوں کی فینٹسی کیمیاگری کے ان قدیم مصور نسخوں کی یاد دلاتی ہیں جن

؎۱۔ "INTEGRATION OF PERSONALITY" p.127

؎۲۔ "TWO ESSAYS IN ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.243

میں صرف تصاویر ہی ملتی ہیں . . . . . یہ تصاویر تشکیلِ نو کے نامختتم عمل کے بھید علامت سے کھولنے کی سعی ہیں . یہ علامت بھی محض جزوی طور پر ظاہر ہوتی ہے . کیونکہ بالعموم اظہار میں بے انتہا انفرادیت ملتی ہے یوں یہ آج کی ان تصاویر سے بے حد مشابہہ نظر آتی ہیں ، جن کے بارے میں یہی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ان کے خالقوں نے بھی ویسی ہی ذہنی کیفیات کے تحت انہیں بنایا ہوگا " سلہ

کیمیا گری میں ژونگ نے اژدہا اور سانپ کی علامت کو بے حد اہمیت دی .
(اژدہا مشرقِ بعید کے ممالک کی اساطیر کی غالباً قدیم اور مقبول ترین علامت ہے ژونگ نے سانپ کی اس علامت کو بے حد اہم قرار دیا جس میں وہ اپنے منہ میں اپنی دم لیے گردش کناں ملتا ہے . اور جسے اصطلاح میں ("OUROBOUROS") کہتے ہیں .

وحشی قبائل غیر متمدن معاشروں اور تہذیب سے دور علاقوں کے فنونِ لطیفہ کے مطالعہ سے بھی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ علامت اظہار کی مختلف صورتوں میں کس حد تک رنگ آمیزی کرتی رہی ہے . فرانز بوس اپنی مشہور کتاب "THE PRIMITIVE ART" میں رقمطراز ہے :

" دنیا بھر میں پھیلے بیشتر وحشی قبائل کے آرٹ کا مطالعہ کرتے وقت یہ قابلِ ذکر خصوصیت واضح ہوتی ہے کہ ان کے بعض تزئینی نقوش جو ہمیں محض اپنی بناوٹ کی بنا پر دلکش معلوم ہوتے ہیں . ان سے بھی دراصل مخصوص معانی وابستہ کیے جاتے ہیں . یعنی ان کی تشریح ہو سکتی ہے . . . . چنانچہ برازیل کے انڈینز کے اقلیدسی نقوش درحقیقت مچھلی ، چمگادڑ

سلہ . "INTEGRATION OF PERSONALITY" p.49

مگس اور ایسے ہی دیگر جانداروں کی علامات ہیں۔ حالانکہ ان نقوش کو
مرتب کرنے والی تکونوں اور مربعوں کا ان جانوروں کے اجسام سے
کوئی تعلق نہیں"۔ (ص : ۸۸)

ایک اور موقع پر بھی اس نے اسی خیال کا اظہار کیا، وحشی قبائل کی بعض رسوم کی بھی علامتی حیثیت ہے۔ (ص : ۹۹)

جہاں تک وحشی قبائل کے فنونِ لطیفہ کی علامتی حیثیت کے مطالعہ کا تعلق ہے۔ تو اس ضمن میں اہرن ریخ (EHEREN REICH) کو خصوصی شہرت حاصل ہے جس نے سب سے پہلے امریکی انڈینز کے فنونِ لطیفہ کی اعلیٰ ترین علامتی حیثیت پر زور دیا تھا۔

علامت کے سلسلے میں نیم متمدن معاشروں، وحشی قبائل وغیرہ کا ذکر اس امر کی وضاحت کے لیے تھا کہ علامت ایک ایسا طریقۂ اظہار ہے، جسے ہر طرح کے معاشرے کے فنون لطیفہ میں تمدن کی ہر سطح پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ آج کا جدید مصوّر یا نظم گو اپنی علامات کی بنا پر ہمیں بے حد پیچیدہ ذہن اور الجھی ہوئی شخصیت کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ایک وحشی قبائلی سیدھا سادا بلکہ جنگلی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن فن کارانہ اظہار میں دونوں کا ذہن یکساں تخلیقی عمل کے تحت علامت کو بروئے کار لاتا ہے، یہی نہیں بلکہ آج سے تیس ہزار سال قبل کے غاروں کی مصوری میں علامات کی موجودگی اور اساطیر میں ان کا وجود علامات کی قدامت اور اظہار میں اساسی حیثیت کو ہر لحاظ سے واضح کر دیتی ہے۔ گویا ابتدائے شعور سے ہر ماورائے شعور کا اظہار علامتی روپ میں ہوتا رہا ہے۔ اس وقوعہ کا نفسیاتی پہلو اجاگر کرنے لیے بعض ماہرین نے "آزاد مصوری" (FREE PAINTING) کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے بلکہ فن اور تکنیک کے اعتبار سے جدید مصوری کے بعض دبستان

جیسے "سرریلزم" اور "تجریدی اظہاریت" ABSTRACT EXPRESSIONISM وغیرہ بھی آزاد مصوری اور ذہنی مریضوں کی فینٹسی، سب کی علامات میں یکسانیت کے ایک سے زیادہ پہلو دریافت کیے جا سکتے ہیں۔ آزاد مصوری ذہنی مریضوں کے طریقہ علاج کی ایک تکنیک ہے۔ ژونگ اور اس کے پیرو کار اس طریقہ علاج کے بے حد قائل ہیں۔ چنانچہ ژونگ کے بقول:

"تصویر میں اظہار ایسی مخصوص قسم کے لاشعوری مواد کو جمع کرتے ہوئے بعض دیگر میلانات کے لیے باعث کشش بنتا ہے۔ مصور اس طریقہ سے جادو تو جگا سکتا ہے لیکن صرف اپنی ذات کے لیے"

ہوتا یہ ہے کہ مریض شعوری کاوش اور فنی منصوبہ بندی کے بغیر تصویر بناتا ہے، اور پھر علامات کی روشنی میں خوابوں کی مانند اس کی تحلیل و تشریح کی جاتی ہے۔ اس طرح شعروں کے انتخاب کی مانند رنگوں کا انتخاب بھی دل (یہاں لاشعور سمجھ لیں) کا معاملہ کھولنے کا باعث بنتا ہے۔ مریض مصوروں کی ان تصاویر کے پہلو بہ پہلو فرائڈ کی تعلیمات سے معرض وجود میں آنے والی سرریلزم کا جائزہ لیں تو یہاں مقصود ہی لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ لاشعور کی ترجمانی کا یہ عمل شعوری ہوتا ہے۔ لیکن انحصار علامات پر کیا جاتا ہے۔ ادھر الجزائر، رہوڈیشیا، جنوبی طرابلس وغیرہ کے غاروں میں ملنے والے نقوش اور تصاویر میں "منڈل" اور دائرہ کی علامات نمایاں تر ہیں۔ یہی علامات بچوں کی تصاویر میں بھی نظر آتی ہیں۔ ایک امریکی خاتون مسز رہوڈ کیلوگ (RHODE KELLOG) نے برسوں کی کوشش کے بعد امریکہ کے علاوہ دیگر ۳۴ ممالک کے بچوں کی لاتعداد تصویریں جمع کی ہیں۔ ماہرین نے جہاں مختلف ممالک اور تہذیبوں کے پروردہ بچوں کی مصوری میں مشابہت کے کئی پہلو دیکھے وہاں ماہرین نفسیات نے ان میں "منڈل" کی علامت کو سب پر حاوی

دیکھا (ٹائم ۹ مارچ ۱۹۶۲ء) غاروں میں بسنے والے وحشی افراد اور بچوں کی مصوری کا نفسیاتی مطالعہ اس بناء پر بے حد اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ فن ناشناسی کی بناء پر دونوں براہ راست لاشعور سے کسب فیض کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں تواتر سے ملنے والی علامات . . . . آج کے بچے اور صدیوں قبل کے وحشی کو لاشعور کے ایک ہی تار میں پرو دیتی ہے۔ جب کہ پال کلی (KLEE) ایسے مصوروں نے بھی لاشعور کے اظہار کے لیے بچوں کے انداز مصوری کو لاشعوری طور سے اپنایا یہی حال تجریدی اظہاریت پسندوں کا ہے، جن کے شاہکار اناڑی بچوں کے ہاتھوں رنگوں سے لتھڑے کینوس معلوم ہوتے ہیں۔ مصوری کی ان قدیم ترین اور جدید ترین مثالوں سے علامت کی ہمہ گیری اور آفاقیت ہی عیاں نہیں ہوتی، بلکہ منڈل اور ایسی دیگر علامات کے تواتر سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بناء پر بعض علامات کا ہر عہد میں ذہن کی ہر سطح پر اظہار ہوتا رہا ہے۔

فرائڈ کی جنسی علامات اور ایڈلر کی احساسِ کمتری کی غماز علامات کے بعد جب ژونگ کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں۔ ان دونوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرائی ملتی ہے۔ ایک تو اس لیے کہ وہ علامات کی تفہیم کے لیے مخصوص معانی کی "ڈکشنری" مرتب کرنے کے حق میں نہ تھا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اس نے بطورِ خاص علامت ("SYMBOL") اور نشان ("SIGN") میں امتیاز کیا۔ اس کے بموجب کسی مخصوص، ٹھوس یا واضح چیز نظریہ اور خیال کے اظہار کے لیے شعوری طور سے کسی چیز کو منتخب کیا جائے تو وہ علامت نہیں بلکہ نشان ہوگا۔ اس لحاظ سے چاند، ستارہ اسلام کی علامت نہیں، بلکہ نشان قرار پائے گا۔ یا پکاسو کی فاختہ امن کی علامت کے برعکس امن کا نشان سمجھی جائے گی' ان کا مقصد مخصوص مفہوم کی توضیح ہے۔ اس لیے ان میں قطعیت ہوتی ہے اور اس کے بقول:

"جب کوئی لفظ یا شئے کسی معلوم شدہ امر کی وضاحت یا کیفیت کے لیے
استعمال ہو تو وہ نشان ہے"۔[1]

ان کے برعکس علامت غیر واضح مبہم اور نامعلوم کے اظہار کیلئے استعمال ہوتی ہے اس لیے کہ نشان کے برعکس علامت کا سرچشمہ اجتماعی لاشعور ہی ہوتا ہے اور بقول ژونگ :

"علامت وہ نفسیاتی کل ہے جو لاشعور کی توانائی کو صورت پذیر کرتی ہے
میری مراد نشان سے نہیں بلکہ حقیقی علامت سے ہے"۔[2]

اسی لیے اس نے علامت کو زندہ اور پُرمعنی قرار دیا تھا کہ یہ سائیکی کی اندرونی کارکردگی کی مظہر اور نفسی توانائی کے راستوں کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس لیے شعوری طور سے وضع کی گئی علامت نفسی اہمیت سے عاری ہونے کی بناء پر حقیقی علامت قرار نہیں دی جا سکتی۔ علامت لاشعور کا آئینہ ہے اور اسے "وجدان" یا "الہام" سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ دونوں الفاظ مذہبی مفہوم میں نہیں ہیں بلکہ یہ اس خاص ذہنی کیفیت کے مترادف ہیں، جس کے تحت لاشعور کی توانائی شعور کی سطح تک آجاتی ہے۔ تخلیقی فنکار اس کیفیت سے ناآشنا نہیں۔ جب انہوں نے اچانک ہی رات کی تنہائی میں یا بھری محفل میں خود کو کسی صوفی کی مانند ایک اعلیٰ تر قوت کے زیر اثر محسوس کیا اور ایسی کیفیت سے دوچار ہوتے کہ مبہوت ہو کر کچھ سمجھے اور کچھ نہ سمجھے۔ یہ کشف کے وہ لمحات ہوتے ہیں جب لاشعور تخلیقی لاشعور بن جاتا ہے۔ اور علامات کے ذریعے ماورائے شعور کا ادراک کراتا ہے۔ یوں علامت نفسی ارتفاع سے روشنائی کے ساتھ ساتھ اظہار کی

ے۱. "PSYCHOLOGICAL TYPES" p.601

ے۲. "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.50

آسودگی سے بھی ہمکنار کرتی ہے۔ سائیکی سے گہرے رابطے کی بنا پر علامت "زندہ حقیقت" ہی نہیں بلکہ بیک وقت حیات آمیز اور حیات آموز بھی ثابت ہوتی ہے۔

"ژونگ کے اس تصوّر کی آیرا پروگوف (IRA PROGOPH) نے یوں صراحت کی :

"علامت کی یہ الہامی خصوصیت ہے کہ یہ اپنی حیثیت سے بڑھ کر وسیع تر امکانات کی طرف اشارہ کناں ہوتی ہے۔ کسی صورت یا روپ میں بھی جو علامت سب کچھ سمجھانے کی کوشش کرتی ہے، جسے وقوف گرفت میں لانا تو چاہتا ہے۔ مگر اس کے مکمل ادراک میں ناکام رہتا ہے۔ اس لحاظ سے تو علامت وسیلۂ ابلاغ نہیں بن سکتی، کیونکہ یہ کسی پہلے سے معلوم شے کی ترجمانی نہیں کرتی۔ یہ تو کسی ایسی چیز یا ایسے جذبے کا براہ راست یا مسلسل تجربہ ہے جو حقیقی تو ہے لیکن انسان جس کی تفہیم وتشریح میں بے بس ہے اور اس لیے وہ نشانات کا محتاج ہے تاکہ ان سے ابلاغ ممکن ہو سکے۔ ژونگ کی تعریف کی رو سے علامت خارجی دنیا کے تجربات سے ماورا ہے گو اس کا اظہار معاشرے میں ہی ہوتا ہے لیکن یہ معاشرتی روابط کی باعث نہیں"۔ ؎۱

پروگوف کی رائے پر ژونگ کے اس بیان کا اضافہ کرلیں تو علامت کی تصویر مکمل طور سے واضح ہو جاتی ہے :

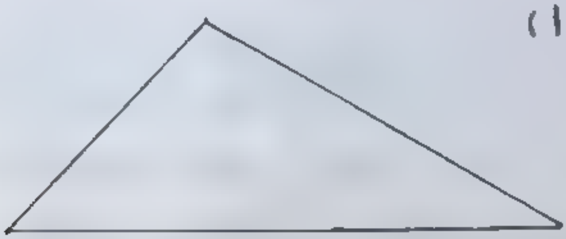
"علامات کبھی بھی شعوری طور سے سوچی یا ساخت نہیں کی جاتیں۔ یہ ہمیشہ الہام یا وجدان کی صورت میں لاشعور سے پھوٹتی ہیں اساطیری

؎۱۔ "JUNG'S PSYCHOLOGY AND ITS SOCIAL MEANING" p.185

، علامات اور خوابی علامات میں جو گہرا رابطہ ملتا ہے اس کی بناء پر یہ قرینِ
قیاس ہے کہ بیشتر تاریخی علامات نے یا تو براہِ راست خوابوں سے جنم
لیا ور نہ ان سے متاثر تو یقیناً ہیں،، [۱]

ژونگ نے علامت اور نشان میں جس طرح امتیاز کیا۔ ادبی نقطۂ نظر سے اس کی بے حد اہمیت ہے۔ یوں سمجھئے کہ تخلیقات میں ملنے والے نشان کو کاذب علامت اور اصل علامت کو "زندہ علامت" قرار دیا جا سکتا ہے۔ زندہ علامت اس وقت معرضِ وجود میں آتی ہے جب کسی خاص کیفیت یا تجربے کی آنچ سے شعور کا "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے" جیسا عالم ہو تو ایسے میں علامت سے مبہم کی توضیح نامعلوم کا ادراک، انتشار میں تنظیم اور تنوع میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ تخلیق کے لحاظ سے علامت کی یہ کارکردگی اہم ترین ہے۔ نامعلوم کے ادراک کے دو مراحل بنتے ہیں۔ ایک خود تخلیق کار کے لیے اور دوسرا اس کی تخلیق کی روشنی میں قاری کے لیے۔ ہر دو صورتوں میں علامت "پل" کا کام کرتی ہے، علامت پہلے تو تخلیق کار پر معانی کی جہات وا کرتی ہے اور پھر قاری کے لیے کلید معانی ثابت ہوتی ہے اس عمل کو مندرجہ ذیل نقشے کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔

(۱)



داخلی تجربہ یا ذہنی واردات اور تخلیق کار کا ادراک

۱۔ "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.54

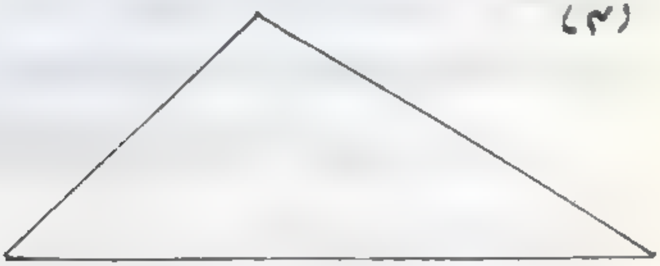
(۲)

(اظہار۔ نامکمل یا خام)

(۳)

(قاری کا بعض علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (جزوی) ادراک)

(۴)



(قاری کا تمام علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی
تجربے یا ذہنی واردات کا (کلی) ادراک)

ژدنگ نے علامت کو ابلاغ کے وصف سے عاری بتایا تھا، سواس کے اپنے ہم نوا مفکرین نے ہی اس کی تردید کی ہے۔ اس ضمن میں پروگوف نے کیسرر (CASSIRER) کا حوالہ دیا اور اس کے نظریہ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا۔

"کیسرر اس خیال سے اپنی فکر کا آغاز کرتا ہے کہ علامت سازی انسان

کی گھٹی میں پڑی ہے اور یہ کہنا کہ ژونگ کا بھی یہی نظریہ ہے، بالکل درست ہے، لیکن دونوں میں اس امر سے اختلاف شروع ہوتا ہے کہ ژونگ کے برعکس کیسرر کے نزدیک علامت وہ آلہ ہے جو انسان کے دیگر افراد سے ابلاغ کی سعی کے مرہون منت تجربات اور زیادہ موزوں طریقہ سے فکر کی خواہش کے تحت معرضِ وجود میں آیا.... اس لیے اس کے بموجب یہ خارجی تجربات کے ضمن میں بھی فدریعہ معلومات بن کر مؤثر کردار ادا کرسکتی ہے"۔ ؎۱

اس اعتراض کی بناء پر ژونگ کے تصورِ علامات کی کسی طرح بھی اہمیت کم نہیں ہوسکتی اور ادب وتخلیق کے لحاظ سے اس کے تصور کی یوں اہمیت ہو جاتی ہے کہ اس نے بطورِ خاص اس امر پر زور دیا تھا کہ علامت سائیکی کی داخلی کارکردگی کی منظہر اور نفسی توانائی کے اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار جب مائل تخلیق ہوتا ہے تو بظاہر یہ عمل میکانکی معلوم ہوتا ہے۔ آمد ہوئی اور اس نے "آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں" کے مصداق لکھنا شروع کر دیا۔ دیکھنے والے کو یہ عمل سیدھا سادا معلوم ہو سکتا ہے۔ لیکن درحقیقت اس وقت اس کی تمام نفسی توانائی ایک خاص نقطے پر مرکوز ہوتی ہے۔ جس طرح ہم نہ تو ایٹم کو دیکھ سکتے ہیں اور نہ اس کے اندر الیکٹرون اور پروٹون کی گردش کا نظارہ کر سکتے ہیں۔ لیکن ایٹم توڑ کر "لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرہ کا دل چیریں" والی بات ہوسکتی ہے۔ بالکل اسی طرح انسانی سائیکی ناقابل دید ہے۔ اور اس کے بطون مختلف عوامل کی کارفرمائی کا نظارہ ناممکن !۔ تخلیق کار (یا صوفی) کو اس کی شدت اور کارکردگی کا کسی حد تک اندازہ ہوتا ہے۔ ان دونوں نے ایک خاص منزل رکھ کر ذہن کی تربیت کی

؎۱۔ "JUNG'S PSYCHOLOGY AND ITS SOCIAL MEANING" p.270

ہوتی ہے. چنانچہ تخلیق کار کے ریاض اور صوفی کے مجاہدے میں نفسیاتی لحاظ سے کوئی
فرق نہیں. اسی طرح تخلیق کار کا استغراق اور صوفی کا جذب ایک ہی کیفیت کے دو
نام ہیں. صوفی "ابھی اس آئینہ کی اور کرنی ہے جلا مجھ کو" کے تحت سائیکی کے داخلی نظام
کو ایک نقطے پر مرکوز کرنے کے لیے سعی کناں رہتے ہوئے حقیقت اعلیٰ کا ادراک کرتا
ہے، جب کہ تخلیق کار "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کہہ کر نفسی توانائی کا رُخ کسی مخصوص
سمت کی طرف موڑتا ہے. صوفی خدا سے ہم آہنگ ہو کر خدا بننا چاہتا ہے (لیکن
معاشرے سے سزا پاتا ہے) تخلیق کار بھی تخلیق سے خدا بننا چاہتا ہے. (اور معاشرے
سے جزا پاتا ہے) دونوں کئی امور میں نفسی مشابہت رکھتے ہیں. لیکن دونوں میں ایک
بنیادی فرق ہے اور وہ اتنا اہم ہے کہ دونوں کا شعارِ زیست ہی تبدیل ہو کر رہ
جاتا ہے. تخلیق کار ایک "سماجی حیوان" ہے. جب کہ صوفی خود کو "حیوانی سماج" سے بلند
رکھتا ہے. اس لیے ایک خاص مقام پر پہنچ کر حقیقت کا ادراک ہونے پر تخلیق کار اس
کا فوری ابلاغ چاہتا ہے، جب کہ صوفی کو اس کا اذن نہیں. تخلیق کار کے لیے یہ ابلاغ
اس لیے ممکن ہو جاتا ہے کہ اس کے پاس علامت کا سہارا ہے. جب کہ صوفی اس
سے محروم ہے (اسی لیے اگر وہ اظہار پر اتر بھی آئے تو مجذوبانہ عمل سے لے کر "شطحیات"
تک اس کی تمام صورتیں منفی ہوتی ہیں) تخلیق کار اس عورت کی طرح ہے جو نئی
زندگی کے جنم میں اپنے وجود کا اثبات دیکھتی ہے. مگر صوفی جان بوجھ کر "بانجھ" بننا پسند
کرتا ہے. اس کی دانست میں بڑے ظرف کی یہی پہچان ہے کہ اس میں آفاق بھی گم ہوں،
اسی لیے حقیقی صوفیوں نے مجذوب کو ہمیشہ چھوٹا ظرف سمجھا کہ استعداد نہ تھی، اس
لیے چھلک پڑے. نفسی توانائی کی جس شدت نے اسے مجذوب بنایا وہ تخلیق کار سے
بھی یہی سلوک کرتی لیکن اس کی قوت اظہار بچا جاتی ہے. اسے اظہار کے لیے اذنِ عام
ہے. اس لیے نفسی توانائی جمع ہو کر اپنے ریلے میں شعور کو بہا کر نہیں لے جاتی، تخلیق کار

میں نفسی توانائی کی شدت کی پیمائش اس کی علامات سے کی جا سکتی ہیں۔ علامات خوابوں کی ہوں یا کسی جدید نظم گو کی۔ ان سب کا مقصد ایک ہے۔ یعنی یہ نفسی توانائی کے اخراج کا ایک انداز ہیں۔ یہ بے معنی خوابوں میں بھی ہیں اور نظم بھی انہی سے پُرمعنی ہوتی ہے۔

نفسی توانائی سائیکی کے کسی ایک حصے میں پانی کے ذخیرے کی طرح نہیں ہوتی بلکہ یہ شخصیت کی مختلف جہات کے باہمی عمل اور ردعمل کا نام ہے۔ پہلی جہات پر عام خواہشات ہیں... ایسی خواہشات جن کی فوری تسکین کی تمنا کی جاتی ہے اس کے بعد یادوں کا سنسار ملتا ہے اور پھر گزشتہ تجربات وحوادث جنہیں فراموش کر دیا گیا۔ مزید گہرائی پر بچپن کی نا آسودہ تمنائیں، تحریمات کے تحت دبائی گئی خواہشات اور "TRAUMATIC" تجربات جن کی بیداری بعض اوقات خطرناک بھی ثابت ہو سکتی ہے (تحلیل نفسی یہیں تک پہنچ پائی ہے) اس کے بعد شخصیت کے وہ بعید ترین گوشے آتے ہیں، جنہیں ژونگ نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا اور جہاں علامات کی اولین صورتوں یعنی "ARCHETYPES" اور "PRIMORDIAL IMAGES" نے جنم لیا۔ شخصیت کی ان تمام جہات سے وابستہ مختلف النوع اور بظاہر پُرتضاد سلسلوں میں علامت سے شیرازہ بندی ہوتی ہے، یہی نہیں بلکہ "LIBIDO" ANALOGUE کی اصطلاح سے ژونگ نے علامت کے اس عمل کی وضاحت بھی کی، جس میں نفسی توانائی اپنی اصل سے بلند ہو کر تخلیقی مقاصد کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہے اس کے بقول؛

"توانائی کو تبدیل کرنے والے نفسیاتی عمل کا نام ہی علامت ہے"۔ [له]

له۔ CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.50

علامت کے سائیکی کے بطون سے جنم لے کر خارج میں آنے کے عمل کی پروگوف نے یوں وضاحت کی ہے :

"ایک طرف معاشرے اور جبلی توانائی میں اظہار کے لیے تناؤ سے نفسی توانائی نشوونما پاتی ہے تو دوسری طرف معاشرہ نفسی توانائی کے حوالے سے اور اس کی مطابقت سے کارکردگی کا اظہار کرتا ہے، ان دونوں کو ملانے والا رابطہ علامت ہے۔" ؎۱

آیرا پروگوف نے اپنی ایک اور کتاب میں بھی باطن کے خارج میں آنے کی توضیح کی ہے اور بہت خوب کی ہے۔ اس کے بقول :

"ہر تخلیقی فن کار کے لیے خواہ وہ کسی بھی شعبۂ فن سے وابستہ ہو۔ اس کا فن داخلی مشاہدہ ہے جسے وہ صورت پذیر کر دیتا ہے۔ اور اس داخلی مشاہدہ کو ایمانداری اور معنی خیز انداز سے خارج میں لانا ہی کسی فن کار کے لیے سب سے بڑا چیلنج ہے۔ اور بحیثیت تخلیق کار وہ اسی معیار پر پرکھا جائے گا۔" ؎۲

علامت سے وابستہ سوالات میں دو سوال بے حد اہمیت رکھتے ہیں :

۱ - علامت سے تخلیق کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے یا اخفاء ؟

۲ - انفرادی اور اجتماعی سطح کی علامت کی کیا اہمیت ہے ؟

اس سلسلے میں سب سے پہلے تو شخصیت کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ جس کے ضمن میں یہ نکتہ اساسی ہے کہ متنوع و متضاد اور باہم متصادم نفسی میلانات اور رجحانات شعوری

؎۱. "JUNG'S PSYCHOLOGY AND ITS SOCIAL MEANING" p.182

؎۲. "DEPTH PSYCHOLOGY AND MODERN MAN" p.27

مقاصد اور لاشعوری محرکات کے میدانِ کارزار میں شخصیت، ایک نقطۂ توازن کا نام ہے. ہر ایک کی اپنی اپنی شخصیت ہے. اس لیے تخلیق کار کے لیے اپنی شخصیت اور قاری کے لیے تخلیق کار کی شخصیت کے تصورات قطعی طور سے دو جداگانہ چیزیں ہیں، ادھر لاشعوری کرداری محرکات کی بناء پر خود تخلیق کار بھی اپنی شخصیت سے کلی طور سے واقف ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا. اس لیے تخلیق کار بھی یہ نہیں سمجھ سکتا کہ وہ اپنی تخلیقات میں بعض امور پر کیوں تواتر سے زور دیتا رہتا ہے. چنانچہ پسندیدہ تشبیہات محبوب استعاروں اور بعض تراکیب پر خصوصی زور دیتے رہنا یونہی یا محض حسن بیان کیلئے ہی نہیں ہوتا بلکہ ان کے پیچھے مخصوص نفسی عوامل کارفرما ہوتے ہیں. علامت اسی بناء پر بے حد اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ لاشعور سے براہ راست رابطے کی بناء پر لاشعور میں کھلنے والے روزن ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے. اس لیے علامت سے شخصیت کا جو اظہار ہوتا ہے وہ مکمل نہیں ہوتا اور نہ ہی وہ شخصیت کے کل پر محیط ہوتا ہے. بلکہ علامت سے شخصیت کے صرف وہی پہلو اجاگر ہو سکتے ہیں جو براہ راست لاشعور کی زد میں آتے ہیں. اسی طرح اگر علامت کو اخفا کے لیے استعمال کیا جائے تو وہ بھی تمام شخصیت کا اخفا نہ ہوگا بلکہ صرف ان پہلوؤں کا جو منفی حیثیت کی وجہ سے شخصیت کے لیے مضر ثابت ہو سکتے ہیں. یہ اخفا نفسیاتی لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے بھی شخصیت کے مثبت رجحانات کے اظہار کے لیے راہ ہموار ہوتی ہے. دراصل اظہار اور اخفا کا عمل نفسیاتی لحاظ سے یکساں اہمیت رکھتا ہے کہ یہ شخصیت کے سکّے کے دو رُخ ہیں. اس لیے علامت سے جن عوامل کا اظہار مقصود ہے. اخفار کا عمل بھی انہی عناصر کے لیے باعثِ تقویت بنتا ہے.

اس تمام عمل کو DEPTH PSYCHOLOGY کی اصطلاح نامیاتی سائیکی "ORGANIC PSYCHE" سے سمجھا جاتا ہے. چنانچہ آیرا پروگوف کے الفاظ میں:

"یہ نامیاتی سائیکی انسانی عضویت (ORGANISM) کی کلیت کا وہ پہلو ہے جو فرد کی جدوجہد کے لیے تعیُّن مقاصد سے نشو و نما کا انداز متعین کرتا ہے۔ اس عمل کی تکمیل متنوع ذرائع سے کی جاتی ہے۔ لیکن اس کا مجموعی اثر یہ ہوتا ہے کہ افراد کو اپنی زندگی کے لیے معانی مہیا کیے جاتے ہیں۔۔۔ ان کا جوہر سائیکی کی تصور سازی کی صلاحیت میں نہاں ہے۔ یہ تخیل کی پیداوار ہیں۔ لیکن یہ بے تکی اور بے مقصد فینٹسی نہیں۔۔ بلکہ نامیاتی سائیکی سے جنم لینے والے معانی علامات کے روپ میں انسانی عضویت کی فطرت کے سرچشمے سے پھوٹتے ہیں۔ یہ بیا کی مانند ہے جس کی فطرت میں آشیاں سازی ودیعت کی گئی ہے۔۔۔۔ فرد میں سائیکی اس حد تک ارتقا کر جاتی ہے کہ پہلے علامائی تصورات بعد ازاں الفاظ اور پھر فکر کے ذریعے سے عمل زیست کے لیے ایک راہنما ستارے کا روپ دھار سکتی ہے"! ۱۵

انفرادی سطح پر علامت کے کردار کے مطالعے کے بعد اجتماعی سطح کا جائزہ لینے پر قاری کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تخلیق پل کا کام کرتی ہے۔ وہ دونوں ذہنی لحاظ سے مختلف مقامات پر ہوتے ہیں اور دونوں کبھی ایک سطح پر نہیں ہو سکتے۔ یہ تخلیق ہے جو دونوں کو ایک سطح پر لانے کا فریضہ ادا کرتی ہے۔ دونوں میں اس رابطے کی نوعیت اور دوران کا انحصار اس امر پر ہے کہ تخلیق کار نے اظہار کے لیے کن وسائل کو اپنایا۔ اظہار کے دیگر عناصر سے قطع نظر کرتے ہوئے علامت کا جائزہ لینے پر سب سے پہلے تو یہ دیکھنا ہو گا کہ کیا علامت تخلیق کار کے

۱۵۔ "DEPTH PSYCHOLOGY AND MODERN MAN" p.154-55

سائیکی کی گہرائی سے پھوٹی، فیشن کے طور پر اپنائی گئی یا شعوری کاوش سے وضع کی گئی۔ اعلیٰ تخلیق کار ہیں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ اشیاء اور افراد میں بنیادی رشتوں کی تفہیم بہتر طور سے نہیں کرتا بلکہ زندگی کے دیگر جذباتی روابط اور ہیجانی تغیرات کی تحلیل و تشریح بھی اس کے لیے مشکل نہیں بلکہ ژونگ کے بموجب تو وہ اپنے وجدان سے دنیا کو آنے والے دور کی جھلک بھی دکھا سکتا ہے۔ علامت براہ راست لاشعور کے اظہار کا ایک وسیلہ ہے۔ اس لیے یہ بطونِ تاریکی وہ روزن بن جاتی ہے۔ جس سے روشنی کی کرن آسکتی ہے اور اجتماعی لاشعور کی بنا پر یہ ایک فرد واحد یعنی تخلیق کار کی سائیکی سے ابھرنے کے باوجود سب کے لیے کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ژونگ نے اہل قلم کو جو "اجتماعی مرد" ("COLLECTIVE MAN") کہا تھا تو وہ اسی بنا پر تھا اور اسی میں علامت کی اہمیت مضمر ہے کہ یہ ایک کی نہیں سب کی ہے۔

دھرتی، برگد، آنچل

انسانی زندگی معاشرہ اور کنبہ میں ماں کی اس لیے اہمیت ہے کہ وہ ناموجود کو وجود میں لاتی ہے، تولیدی عمل کے تمام حسن کی جوت کو ایک پیکر میں منتقل کرتی اور اس وجودِ محض کو عالم موجودات کے تقاضوں سے عہدہ برآہی کے قابل بناتی ہے. یہ عمل کارکردگی کی اساس میں جبلی سہی، لیکن کائنات کی تاریخ کا اہم ترین وقوعہ ہے. اتنا اہم کہ اسے زمین سے چاند کے الگ ہونے کی مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے. جب جدید سائنس اپنی تمام تحقیقات اور آلات کے باوجود تولیدی عمل کی جزئیات سے مکمل آگاہی حاصل کرنے میں ناکام رہی ہے تو ہزاروں برس قبل کے انسان کی لاعلمی کا اندازہ بآسانی لگایا جاسکتا ہے. چنانچہ عورت اس کے لیے ناقابل فہم عجوبہ اور پہیلی تھی. نہ وہ حیض کو سمجھ سکتا تھا اور نہ ہی حمل اور پیدائش کو! — حتیٰ کہ جنسی فعل کو بھی تولید کے ساتھ مشروط نہ کر سکا، نتیجہ یہ نکلا کہ اس عہد کے مرد کے نزدیک

عورت پُراسرار ساحرانہ قوتوں کی حامل تھی۔ ایام حیض میں وہ اور بھی پراسرار ہو جاتی تھی۔ عورت کی اس پُراسراریت نے اسے مرد پر جب فوقیت دی تو جہاں انفرادی طور پر وہ اس کی محبت میں سرشار ہو کر بندۂ بے دام بنا وہاں اجتماعی طور پر مادرانہ سربراہی پر مبنی معاشروں نے جنم لیا۔ ایسے تمام معاشروں کی اساطیر میں عورت پُر قوت دیوی ہوتی تھی۔ ایسے ہی معاشروں میں زمین کی زرخیزی میں یقینی اضافے کے لیے کھیتوں میں جنسی مجامعت کی صورت میں زرخیزی کی رسوم متنوع طریقوں سے ادا کی جاتی تھیں، جس سے ماں کے مختلف آرکی ٹائپس نے جنم لیا۔ دھرتی ماتا، مادرِ وطن، ظالم اور بچوں کو کھا جانے والی ماں ان آرکی ٹائپس کی مختلف صورتوں میں سے چند بے حد معروف صورتیں ہیں۔ ایسی صورتیں جنہوں نے بعد میں لیجنڈز، عوامی کہانیوں اور سحر و طلسم کی داستانوں کی صورتوں میں انسانی تخیل پر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غلبہ پا لیا۔

عورت ماں کی صورت میں دوگونہ کردار کا مظاہرہ کرتی ہے۔ ایک تو بچہ کی پیدائش سے اپنی شادی سے وابستہ تقاضوں کی تکمیل کر کے معاشرہ کی بقاء اور فروغ میں اپنے کردار کی تکمیل کرتی ہے۔ یہ ماں کا اجتماعی پہلو ہے۔ لیکن اس کا انفرادی پہلو یہ ہے کہ وہ صرف اپنے بچوں کی ماں ہے۔ فن کارانہ تخلیق کی آسودگی کے مانند اس کی تولیدی مسرت بھی انفرادی کاوش کا ثمر ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے سامنے صرف اس کا اپنا بچہ ہوتا ہے۔ ادھر بچہ کے لیے بھی صرف اس کی ماں ہوتی ہے۔ بچہ تحفظ نگہداشت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ خوراک کے لیے ماں کا محتاج ہوتا ہے۔ اس کے نفسیاتی اثرات بے حد گہرے اور دوررس ہوتے ہیں۔ ابتدا میں لڑکا اور لڑکی دونوں ایک ہی طرح ماں کے محتاج ہوتے ہیں۔ لیکن بعد میں دونوں جداگانہ عوامل کے متنوع ردعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ ایڈی پس الجھاؤ اور الیکٹرا الجھاؤ اس تعلق سے وابستہ لاشعوری جنسی

احساسات کو اجاگر کرتے ہیں۔ یہ عہد طفلی میں ہوتا ہے اور نارمل افراد کے لاشعور میں جاگزیں رہتا ہے لیکن بڑھتی عمر کے ساتھ ساتھ ماں بچے کا تعلق نئے نئے روپ اختیار کرتا جاتا ہے، جس کی ایک انتہا پر کھڑا مرد تمام عمر لاڈلہ بچہ بنا رہتا ہے تو دوسری انتہا پر ماں کو تحفظ دینے کی سعی میں وہ لاشعوری طور پر دنیا کی ہر عورت کے لیے "باپ" بن کر رہ جاتا ہے۔ بچہ کی شخصیت پر ماں کے اثرات کی ایک صورت پسند و ناپسند کے تجزیہ میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ مرد جس عورت کو بلا وجہ پسند کرتا ہے (یا ناپسند) اس کا تجزیہ کرنے پر بیشتر صورتوں میں ماں کی تلاش (یا اس سے فرار) کا جذبہ کارفرما نظر آئے گا۔ لڑکی جب بھی کسی مرد کو پسند کرتی ہے تو اس کے تحت الشعور میں اپنی ماں اور باپ کے تعلقات کا انداز موجزن ہوتا ہے کہ مرد سے جنسی یا جذباتی تعلقات کے تعین میں وہ اپنی ماں ہے (یا اس کے برعکس) یہ ایک بہت بڑی جذباتی الجھن ہوتی ہے، جس سے عورتوں کی کثیر تعداد تمام عمر چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتی۔ یہ الجھن اور اس سے جنم لینے والا اعصابی تناؤ اور جذباتی تموج اس بناء پر اہم ہیں کہ جب خود اس کی ماں بننے کی باری آتی ہے تو اسے پھر یہ انتخاب کرنا ہوتا ہے کہ وہ اپنی ماں جیسی "ماں" بنے یا اس کے برعکس! نفسیاتی طور سے بانجھ ہونے والی عورتوں میں سے بعض اسی الجھن سے فرار کا یہ لاشعوری انداز اپنا کر ماں بننے کے جھنجھٹ سے نجات پا لیتی ہیں۔

حیاتیاتی لحاظ سے عورت کی یہ بہت بڑی فریسٹریشن ہے کہ وہ جنس مخالف کے تعاون کے بغیر ماں نہیں بن سکتی۔ عورت غبارہ بن کر کتنی ہی اونچی کیوں نہ اڑ جائے۔ مگر اسے یہ احساس رہتا ہے کہ اس کی ڈور کسی اور کے ہاتھ میں ہے۔ عہد طفلی میں جو جذبہ جنسی تجسس کی صورت میں اظہار پاتا تھا وہ اب بعض عورتوں میں اچھی خاصی اوبسیشن کی صورت اختیار کر جاتا ہے جس کے نتیجہ میں جنسی فعل

سے گریز صرف اپنی جنس سے رجوع اور عام زندگی میں مردانہ انداز و اطوار، طرزِ گفتگو یا لباس اپنانا اس کی معروف مثالیں ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ کر کے (یا نہ کر کے) وہ اور سب کچھ حاصل کر سکتی ہیں۔ لیکن ماں نہیں بن سکتیں۔ اور اکثریت غالباً ماں نہ بننے کے لیے ہی یہ نفسیاتی ہتھکنڈے اپناتی ہے۔ اس کے برعکس دوسری انتہا پر ایسی بے صبر بھی ملتی ہیں۔ جو اجازت نامے اور منظور شدہ طریقوں کے چکر میں پڑے بغیر ہی ماں بن جاتی ہیں، خواہ ناک چوٹی کاٹ کر گھر والے نکال ہی کیوں نہ دیں یوں دیکھیں تو جنسی فعل کا ارتکاب یا اجتناب بالواسطہ طور پر ماں بننے (یا نہ بننے) سے متعلق قرار پاتا ہے۔

کنبہ، معاشرہ، قوم، ملک کی تشکیل و تعمیر میں ماں کے کردار پر ہمیشہ سے جو زور دیا جاتا رہا ہے۔ وہ غلط نہیں ہے۔ لیکن یہ ایک بہت بڑی حقیقت ہے کہ بنیادی طور پر ماں اور بچوں کا رشتہ انفرادی اور نجی حیثیت رکھتا ہے اور یہ تعلق اتنا اہم ہے کہ ماں کے ہونے یا نہ ہونے سے فرد کا شعارِ زیست تبدیل ہو کر اسے کیا کچھ نہیں بنا دیتا۔ ماں، بچہ اور بالخصوص ماں اور بیٹے کے نفسی تعلق کی تشریح میں اڈی پس الجھاؤ کے علاوہ بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں ماں سے وابستہ اساطیری نفسیاتی اور حیاتیاتی وقوعات کا جذباتی تار و پود اور اسی تناظر میں جدید اردو نظم میں ماں سے وابستہ جذبات و احساسات کے تخلیقی اظہار کے مختلف پیراؤں کا مطالعہ کیا جائے گا۔ لیکن ان امور کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہ شاعر جب ماں کی موت کے گھمبیر تجربہ اور اس کے نتیجہ میں منفرد کرب سے دوچار ہوتا ہے تو کیا ہوتا ہے، کیا جذبہ کی شدت آگ بن کر تخلیقی شعور کو خاک کر دیتی ہے یا ترفع سے وہ تخلیق کا منصب پا لیتی ہے۔

(۲)

"والدہ مرحومہ کی یاد میں" اقبال کی ان چند نظموں میں سے ایک ہے جو اپنے تاثر کی گہرائی کے لحاظ سے ہر عہد کے قارئین کے لیے کشش رکھتی ہے۔ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ ہر عہد کے قاری کی ماں بھی ہوگی۔ اور اس نے ایک نہ ایک دن رخصت بھی ہونا ہے شاید اسی لیے نظم کا آخری شعر :

آسماں تیری لحد پر شبنم افشانی کرے
سبزۂ نورستہ اس گھر کی نگہبانی کرے

لاتعداد قبروں کے کتبوں کی صورت میں زندۂ وجاوید ہو گیا۔

اقبال کو اپنے مخصوص شاعرانہ مسلک کی بناء پر اجتماعیت کا شاعر قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس نے غزل ایسی دروں بین صنف کو بھی قدیم غزل کی اصطلاح میں واردات قلبیہ بنانے کی سعی نہ کرتے ہوئے اپنے اجتماعی فلسفہ کی ترسیل اور قومی ابلاغ کا ذریعہ بنایا کچھ یہی حال اس نظم کا بھی ہے۔ ماں کی موت بیٹے کے لیے بہت بڑا سانحہ ہوتی ہے۔ بیٹا خواہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو جائے وہ تحفظ کے نفسی احساس کے لیے ماں کے سامنے ہمیشہ ہی بچہ بنا رہتا ہے۔ بقول اقبال :

زندگی کی اوج گاہوں سے اتر آتے ہیں ہم
صحبت مادر میں طفل سادہ رہ جاتے ہیں ہم

لیکن یہ سانحہ صرف اسی کے لیے عظیم ہے کہ باقی دنیا پر اس کے اثرات صفر ہوتے ہیں۔

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے اپنی ذات کی نفی کی ہے۔ یہ نظم اس کی بہت اچھی مثال بن جاتی ہے کہ اس ذاتی سانحہ کو بھی عمومی رنگ میں فلسفیانہ تصورات کے ساتھ یوں مملو کیا کہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" ہر بیٹے کی نظم بن جاتی ہے۔ کچھ ایسی

اشعار کی اس نظم میں صرف پانچ اشعار ایسے ہیں، جن میں ایک بیٹا اپنی ماں کو یاد کرتا ہے۔

کس کو اب ہوگا وطن میں آہ! میرا انتظار
کون میرا خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار
خاکِ مرقد پر تیری لے کر یہ فریاد آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں کس کو یاد آؤں گا
تربیت سے تیری میں انجم کا ہم قسمت ہوا
گھر مرے اجداد کا سرمایۂ عزت ہوا!
دفترِ ہستی میں تھی زریں ورق تیری حیات
تھی سراپا دین و دنیا کا سبق تیری حیات
عمر بھر تیری محبت میری خدمت گر رہی
میں تیری خدمت کے قابل جب ہوا تو چل بسی

باقی تمام اشعار میں زندگی کے جبر، درد و الم کی کیفیات کا فلسفہ موت کے ہاتھوں زندگی کے شکست نہ کھانے کی داستان رقم کی ہے۔ فرد کی موت کو اجتماعی رنگ میں دیکھنا اقبال کو بے حد مرغوب ہے، اس ضمن میں "فاطمہ بنت عبداللہ" کی مثال بھی دی جا سکتی ہے، اور اسی میں اقبال کی اس نظم کی تاثیر نہاں ہے۔ یہ روایتی قسم کا نوحہ نہیں، نہ ہی اس میں شدتِ غم کی پیدا کردہ وہ جذباتیت ہے جس کی بناء پر بعض اوقات ایسی نظمیں الم کی چبھن سے عاری ہو کر محض ماتمی اشعار کا مجموعہ بن کر رہ جاتی ہیں۔

ماں کی موت بچہ میں جن نفسی کیفیات کو جنم دیتی ہے۔ اپنے اثرات میں وہ لہروں کے پھیلتے دائروں کے مانند ہوتی ہیں۔ تخلیقی سطح پر غم دیا کسی بھی شدید اور

گہرے ہیجان، کے اظہار سے گو کیتھارسس ہو جاتا ہے۔ پھر بھی اپنی تمام تر پہلو داری کے باوجود شاید اس کا محض ذات کے حوالہ سے اظہار ممکن نہیں ہے۔ اسی لیے ماں کے انتقال پر لکھی گئی بیشتر نظموں میں ذاتی اور جذباتی ہونے کے برعکس شعراء نے عمومی صورت اپنائی۔ اس انداز کی ایک بہت اچھی مثال یوسف ظفر کی نظم "موتی، سیپ، سمندر" [۱] پیش کی جا سکتی ہے۔ نظم کے آغاز میں ایک بیٹا اپنی بچھڑی ماں کا ماتم کر رہا ہے:

میں بچہ ہوں
میری ماں کا درد میری نس نس میں بسا ہے۔

یہ بچہ ماں کو اس درد کے حوالے سے یاد کرتا ہے جو اس نے اس کی پیدائش کے وقت محسوس کیا لیکن یہ احساس بھی رہتا ہے:

اس کا درد بھرا دل — میں
اس کے درد کا حاصل — میں
اس کے دکھ کا حاصل — میں

درد کا یہ رشتہ اب وجود کا رشتہ بن چکا ہے۔ موت اس رشتہ کو مزید استوار کرتی ہے:

"میں نے اس کو مٹی میں بویا۔ تو اس کا غم پایا"..... اور اس درد غم اور موت کے باہمی تعلق سے اس کی زندگی کا انداز متعین ہوتا ہے:

درد ہے میرا ماں جایا
دکھ ہے میرا ہمسایہ
میں نے ان دونوں کو اپنی ماں سے پایا۔

---

[۱]۔ مطبوعہ سیپ ۱۳

موت سے مجھ کو پیار ہے جس کو میری ماں نے اپنایا۔

جہاں تک ماں کے نوحہ کا تعلق ہے تو یہ نظم یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن چونکہ بیٹے کے سینہ میں شاعر کا دل دھڑکتا ہے۔ ایسا شاعر جو اپنے ذاتی دکھ اور ماں کی موت کے حوالے سے خارجی زندگی کے رشتوں کی باندازِ نو پہچان کر رہا ہے۔ اس لیے اب بیٹے کی جگہ بالغ مرد لے لیتا ہے اور وہ دکھ کے ماروں سے مخاطب ہو کر ان کے غموں کو اپنی خوشیوں سے بدلنے کا عزم کرتا ہے:

کسی کا دکھ جب اپناؤ تم
کسی کے آنسو اپنے گالوں پر پاؤ تم
تو یہ جانو..... ماں زندہ ہے
ہاں..... زندہ ہے

جدید علامت نگار شعراء نے ماں کے لیے بالعموم درخت کی علامت استعمال کی ہے بلکہ اس میں بھی اگر زیادہ تخصیص چاہیں تو "برگد" کی علامت ملتی ہے، لمبی عمر، پھیلے بازوؤں ایسی شاخیں اور گھنا سایہ یہ سب مل کر ماں کے لیے موزوں ترین علامت بن جاتے ہیں۔ اس ضمن میں "برگد" کی اساطیری اور روحانی حیثیت (مہاتما بدھ کے حوالے سے) پیشِ نگاہ رہے۔ اور یہ امر بھی کہ پنجابی میں "ماواں ٹھنڈیاں چھاواں" کہا جاتا ہے۔ زندگی کی کڑی دھوپ اور وقت کی جلتی دوپہر میں ماں واقعی ٹھنڈی چھاؤں بن کر "برگد" کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

برگد کو ماں کی علامت قرار دینا اس لحاظ سے معنی خیز بھی ہے کہ ماں مؤنث ہے جب کہ برگد کا پیڑ مذکر! نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو یہ علامت اجتماعی لاشعور میں ماں کے امیج کی طرف اشارہ ہی نہیں کرتی بلکہ ماں سے وابستگی کی نفسی اساس بھی مہیا کرتی ہے۔ یعنی وہ اس کے لیے پناہ گاہ تو ہے لیکن قوت اور توانائی کی مظہر بھی ہے وہ قوتِ

نمو بھی رکھتی ہے اور حیات بخش بھی ہے ۔ بیشتر شعراء نے شجر وا پیڑ کے حوالے سے ماں کی ٹھنڈی چھاؤں ایسی شفقت کو اپنی ذات کا استعارہ بنایا ہے۔ اس ضمن میں احمد ظفر اور زاہدہ صدیقی کی نظموں "ماں" کا نام لیا جا سکتا ہے۔ احمد ظفر نے ماں" (مطبوعہ سیپ ۱۳) کا نوحہ تو نہیں کہا لیکن انداز ایسا ہے کہ پیڑ کے حوالے سے ماں کی اور اپنی زندگی کی کئی جہات اجاگر کردی ہیں:

پیڑ کی چھال بدن ہے تیرا
بیوہ آنکھیں،
برگ و بار سے عاری شاخیں،
سوکھے پتے تیرے ہونٹ ہیں
خاموشی آواز کا پیکر،
چاک گریباں تیرے بیٹے،
پھول ہیں جن کی دھیمی خوشبو،
دشت و دمن میں پھیل رہی ہے

زاہدہ صدیقی نے "ماں" (مطبوعہ: اوراق، نومبر دسمبر ۱۹۷۴ء) میں برگد کے حوالہ سے اس آسودگی کی عکاسی کی ہے، جو اولاد اپنی ماں سے حاصل کرتی ہے اس کے ساتھ ہی بلا معاوضہ چھاؤں دینے والے درخت کی مانند ماں کی ماممتا کو یوں اجاگر کیا ہے:

وہ سبز برگد
مسافت کے مارے ہوئے رہروؤں کا محافظ،
جو سایہ تو بخشے،
مگر اپنی خاطر،

کبھی رہروؤں سے کوئی ٹھنڈا سایہ نہ مانگے ،
انہیں اپنے سائے تلے ،
جاگزیں دیکھ کر ،
سبز ہوتا رہا ،

زاہدہ صدیقی کی اس نظم کے ساتھ خاقان خاور کی تین مصرعوں پر مشتمل نظم "ماتا" (مطبوعہ : فنون ، اگست ، ستمبر ۱۹۷۶ء) کا مطالعہ کرنے پر درخت کا ایک نیا حوالہ بنتا ہے :

دور دیہ پیڑوں کا جھرمٹ ،
راہگزر پر ،
دھوپ نہیں ہے ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" (مطبوعہ : سیپ ۱۷) اور "نوحہ" (مطبوعہ : سیپ ۲۵) میں ایک ہی تجربہ کی دو جہات اجاگر کی ہیں ، "نوحہ" میں بھی درخت کا حوالہ بنتا ہے :

شاخ ٹوٹی ،
تو زمیں نے اس کڑی شاخ کو بھی ایسے نگل ڈالا ہے ،
جیسے کوئی پتا بھی نہیں سرکا ،
ہزاروں بار اب آئیں بہاریں اور لاکھوں ٹہنیاں پھوٹیں ،
مگر میری تڑپتی ہوئی کینوس پہ جو یہ دھبہ گرا ہے ،
اب بہاروں میں ہرا ہوگا ،
تو اک زخم کی صورت ہوگا ،

اعجاز فاروقی نے "ماں" میں ماں کی آوازوں کے الگ روپ کا حوالہ سے پہچان کی

ہے، چنانچہ آوازوں کا گنبد، چاندسی آوازوں کا مرقد، آوازوں کے شعلے، آوازوں کے رنگ وغیرہ سے جو تلازمات ابھارے، ان سب کی خاموشی سے نفی کرتے ہوئے موت کو ابھارا ہے۔

میرا جسم بھی،
تیری آوازوں کا مرقد،
اندر اک طوفان تھا،
آوازوں کے شعلے چیخ رہے تھے،
باہر،
ہو کا عالم،

ماں کے بارے میں لکھی گئی یہ تمام نظمیں موت کے حوالے سے معرض وجود میں آئیں، اس لیے ان کے اظہار میں ایک خاص قسم کی کوملتا ملتی ہے۔ لیکن سلیمان اریب کی نظم "خود فراموشی" (مطبوعہ شب خون، جولائی ۱۹۶۹ء)
اپنی تلخی میں پریم چند کے افسانہ "کفن" کی یاد دلاتی ہے، ہر چند کہ حادثہ کی نوعیت جداگانہ ہے۔ اقتصادی حالات کی تلخی، اس کا ردعمل اور ان سب سے گریز، یہ ہے اس نظم کا موضوع، جس کا نقطۂ عروج، گورِ مادر کی صورت میں آتا ہے:

خیال آیا چلو آج جب کہ زندہ ہیں
چڑھا کے آئیں گے دو پھول گورِ مادر پہ
کہ جانے پھر تو کسی ماں کی قبر کیا ہوگی؟
نہ جانے کیا ہوا جب گھر پہنچ گیا اپنے!
بتایا بیوی نے "پھر آج پی کے آیا ہوں"!

(۳)

دریا کا جب کس بل ٹوٹا
ساحل کی آنکھوں نے دیکھا،
ہار گیا تھا،
ممتا سے سیلاب،
مردہ ہاتھ میں بچہ یوں تھا،
جیسے کھلا گلاب!

محسن بھوپالی کی نظم "ممتا" (مطبوعہ فنون، جنوری فروری ۷۴، ۱۹ء) میں ماں کی عظمت اور اپنے بچہ کو جان کی بازی ہار کر تحفظ دینے کی جبلت کو جس طرح اجاگر کیا گیا اس کی صداقت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ سبھی ماؤں والے ہیں. لیکن اپنی "ممتا" کو خود مائیں کس نگاہ سے دیکھتی ہیں؟ یہ جذبہ ان کے لیے بوجھ ہے "یا تمغۂ امتیاز"؟ اس بارے میں جدید شاعرات نے بہت خوب صورت نظمیں کہی ہیں.

اردو کی شعری روایات میں شاعرات کا مسئلہ بھی عجیب رہا ہے. اب سے ایک دو دہائی قبل تک شاعرات اپنی شاعری میں "مرد" نظر آتی تھیں. وہ تخلص کی حد تک ہی عورت سمجھی جا سکتی تھیں. جہاں تک شاعری میں نسوانی جذبات نگاری کا تعلق ہے. تو یہ شاعرات یا تو ان کی ادائیگی کی اہل نہ تھیں یا سرے سے انہیں درخورِ اعتنا نہ سمجھتی تھیں.

بعض شاعرات انقلابی شاعری کرتی رہیں. لیکن یہ بھول گئیں کہ ملک کے انقلاب سے زیادہ خود ان کے جسم کو ایک انقلاب کی ضرورت تھی. کشور ناہید پہلی شاعرہ ہے جس نے اپنی نظموں (اور ان سے بھی پہلے اپنی غزلوں) میں نسوانی جذبات و احساسات کی کامیاب عکاسی کی نظموں میں ... جنس نگاری کی جن روایات کو

پروین شاکراور صائمہ خیری نے سنبھالا اور فہمیدہ ریاض جسے اس کی منطقی انتہا تک لے گئی، اس کی داغ بیل کشور ناہید نے ڈالی تھی. وہ ذات کے امکانات کی شاعرہ ہے. اور اپنی شاعری میں فن کارانہ انداز میں اپنی جنس اور اس سے وابستہ متنوع تقاضوں' خوشیوں اور پژمردگیوں کی عکاسی کرتی ہے. آہٹیں "(بے نام مسافت") میں کشور ناہید نے اپنی ماں کے حوالہ سے اپنی ماںتا کا تجزیہ کیا تو یہ نتیجہ نکلا :

ہماری ماں نے ہمیشہ روٹی پکائی ایسے
کہ ایک تھا پیٹ میں تو اک
گود میں ہمکتا
مگر نہ حرفِ گراں کبھی اس کے لب پر آیا
میں آپ ماں ہوں ،
مگر میرے لختِ جاں کو
آیا کی گود کی گرمیوں نے پالا
مجھے تو آرام ہے کہ ہر روز منہ اندھیرے
وہ سامنے والی گیلری سے
منگالوں میں ناشتہ جو چاہوں
پلک جھپکنے میں چائے ، بازار سے خریدوں ،
جو چیز چاہوں
مجھے خبر ہے
اگر یوں ہی میری ماں کی صورت
میری کمر بھی جھکی تو کوئی نہ ساتھ دے گا.
نہ ماںتا کے مزار پر فاتحہ پڑھے گا.

غرض کہ بندھن ہیں سارے رشتے
نہ ماںتا نہ دلار کچھ ہے
نہ تیرا میرا ہی پیار کچھ ہے

یہ "آگہی" اس ممتا سے کوسوں دور ہے جو جان دے کر مُردہ ہاتھ کی شاخ پر بچہ کا گلاب کھلاتی ہے۔ کاروبارِ زیست میں الجھی آج کی عورت مردانہ وار جنگ کرنے پر مجبور ہے۔ جس کے نتیجہ میں خود کو پختہ اور مضبوط بنانے کے لیے اسے ایک ایک کرکے اپنے کومل احساسات کو دبانا پڑتا ہے۔ جب بچہ خود نہ پالے گی تو ماںتا کا چشمہ کہاں سے پھوٹے گا۔ کشور ناہید نے اس نظم میں جدید عہد کی "مرد عورت" کا المیہ بیان کیا ہے۔ جسے وہ "آگہی" سمجھتی ہے، وہ اس کی نسوانیت کی موت ہے کہ زندگی میں مثبت کی بجائے منفی اقدار اپنا رہی ہے۔ کشور ناہید نے اپنی نظم جہاں ختم کی — فہمیدہ ریاض "بین"[1] (فنون۔ اپریل ۱۹۷۰ء) وہیں سے شروع کرتی ہے، جس آگہی کا عرفان کشور ناہید کو ہوا۔ "بین" اس کا ثمر بن جاتی ہے۔ یوں دیکھیں تو یہ دونوں نظمیں مل کر جدید عورت میں ماںتا کی موت کا مرثیہ بن جاتی ہیں:

میں ہوں نئے زمانے کی اک عورت
ممتا کے میٹھے جذباتی نغمے سن کر ہنستی ہوں،

یہ سب کیا ہے
مجھے پتہ ہے،
میرے تیرے جسم سے باہر
جسم کا یہ لاحاصل چکر، پاگل چکر گھوم رہا ہے۔

---

[1] ۔ یہ نظم "بدن دریدہ" میں شامل نہ کی گئی، نہ جانے کیوں؟

میرا ٹھنڈا دل کہتا ہے ،
میری کوکھ میں بیج پڑا ہے
یہ بچہ پروان چڑھا
میری رگوں اور شریانوں سے
کھینچ کھینچ کر جب میرا لہو
تیرے بدن تک جاتا تھا
اس پر میرا زور ہی کیا تھا !
میں نے تجھے تخلیق کیا پر کہاں کیا !

"بدن دریدہ" بڑا ہی نزاعی شعری مجموعہ ثابت ہوا اور ادب میں جنس سے الرجک حضرات نے فہمیدہ ریاض کو خوب کوسا بھی، لیکن ایک بات ہے کہ عورت کی جنسی زندگی کے مکمل کوائف نامہ کے لحاظ سے "بدن دریدہ" قابلِ توجہ ہے۔ اس ضمن میں یہ نظمیں قابل ذکر ہیں۔ "باکرہ"، "لاؤ، ہاتھ اپنا لاؤ ذرا"، "میرے لال"، "آکاس بیل"، "اس قدر تر و تازہ"، "دوجا سایہ"، "لوری" اور "پلاٹ" !

لاؤ اپنا ہاتھ لاؤ ذرا
چھو کے میرا بدن
اپنے بچے کے دل کا دھڑکنا سنو ،
ناف کے اس طرف
اس کی جنبش کو محسوس کرتے ہو تم ؟
بس ، یہیں چھوڑ دو ،
تھوڑی دیر اور اس ہاتھ کو میرے ٹھنڈے بدن پر یہیں چھوڑ دو۔
میرے بے کل نفس کو قرار آگیا ،

میرے عیسیٰ! میرے درد کے چارہ گر ("لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا")

کتنی دُور دُور تک
پھیل گئی جڑ تیری
اور بہت گہری
اور بہت گہری
سارے تن میں تو ہے
میرے لال
میرے لال
سوتارہ ("میرے لال")

عذرا ساگر کی ایک نظم "خانہ جنگی" (مطبوعہ سیپ ۱۷) کا موضوع ماممتا ہے اس میں یہ یہ مصرعے قابل توجہ ہیں :

وہ طلب عجیب تھی کوکھ کی ،
جنہیں نام کوئی نہ مل سکا ،
نہ شناخت ہی کوئی کر سکا ،

عورت کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے کہ مامتا کی طلب عجیب ہوتی ہے ، وہ دوشیزہ اور باکرہ ہو یا شادی شدہ اور جنس چشیدہ — ہر دو صورتوں میں کوکھ کی طلب اس کے تحت الشعور میں جاگزیں رہتی ہے، یہی اس کے جنسی کردار کا انداز متعین کر کے پیدائش کے حوالہ سے نسوانی شخصیت کے خدوخال یا انداز نو دکھاتی ہے ۔ مہ ناز رحمٰن کی نظم "وہ ایک مرد ہے" (مطبوعہ ادب لطیف، شمارہ خاص ۵، ۶) میں رحم مادر میں بچہ کی موجودگی عورت میں جسمانی کے ساتھ ساتھ کئی نفسیاتی تبدیلیوں

کو معرض وجود میں لاتی ہے :

بعض شاعرات کے ہاں مامتا کا منفی اظہار ہے اور اپنے رویہ میں حیوانی دنیا کی اس مادہ سے مشابہ جس کے لیے نہ صرف نسل کشی کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اور اس فریضہ کی بطریق احسن تکمیل کے بعد وہ بے مصرف ثابت ہوتا ہے لیکن اس کا دوسرا اور مثبت رخ سعیدہ ہاشمی کی نظم "مجھ سے کوئی کیا چھین سکے گا" (مطبوعہ: سیپ ۲۴) میں ملتا ہے۔ یہاں عورت بچوں کے روپ میں اپنے مرد کو اپنے پاس محسوس کرتی ہے۔

اپنے بدن میں میں نے پیار اجالے بھر کے
تیری صورت دو چہروں میں مقید کر کے
اپنے مَن میں
اپنے تن میں
گھر کے چھوٹے سے آنگن میں
امیدوں کے گلاب کھلائے، آرزوؤں کے چاند تارے،
میری گود میں کھیل رہی ہیں تیرے پیار کی دو تصویریں،
تیرے دو پھول، تیرے دو تارے

سعیدہ ہاشمی کی مانند طلعت اشارت بھی ماں بن کر اپنے وجود کا اثبات کرتی ہے، مگر ان دونوں کے جذباتی رویّوں میں فرق ہے۔ سعیدہ ہاشمی نے اپنے بچوں میں ان کے باپ کا روپ دیکھا ہے۔ مگر طلعت اشارت نظم "راہ گذر" (مطبوعہ سیپ ۲۴) میں اپنی بیٹی کے روپ میں اپنی شخصیت کی تکمیل کرتی ہے۔

طلعت اشارت کی نظم "راہ گذر" اس لحاظ سے قابل توجہ ہے کہ اس نے یہاں پر بات ختم نہ کرتے ہوئے آخری حقیقت کی طرف بھی اشارہ کر دیا ہے۔ یعنی یہ کہ

بیٹی نے ایک دن اپنا الگ اسلوب زیست متعین کرنا ہے۔

یہ خود شناسی کا لمحہ ہے ماں اور بیٹی دونوں ہی کے لیے، بیٹی کو آگہی کے نئے مناظر دعوتِ نگاہ دیتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں جب کہ ماں خود کو پت جھڑ کے بعد سوکھی ٹہنی محسوس کرتی ہے، طلعت اشارت نے اس سے خوفزدہ ہوئے بغیر اس حقیقت کو تسلیم کر لیا:

میں تو اک پل ہوں وجود اور عدم کے مابین
میری بیٹی، مری بچی، تو میری راہی ہے،
میں تیری راہ گذر ہوں۔ میری ننھی بیٹی!

سوال یہ ہے کہ راستہ ختم ہونے پر اور زندگی کے نئے دوراہے پر خود کو پا کر اس "راہی" پر کیا بیتی ہے؟ اس کا جواب دینا زیدی کی نظم "رخصتی" (مطبوعہ، فنون، جولائی، اگست ۱۹۷۰ء) سے ملتا ہے۔ جہاں گھر سے رخصتی کے وقت عدم تحفظ کے احساس سے بیٹی یوں گویا ہوتی ہے:

اور کچھ دن مجھے اپنے سائے تلے پھول چُن لینے دے
اور کچھ دن مجھے اپنی چھوٹی سی دنیا میں گم رہنے دے
اور کچھ دن مجھے اپنی آنکھوں سے اوجھل نہ کر
میرا دکھ جان کر یوں نہ انجان بن .....
پیاری ماں!!!

"رخصتی" میں ایک عام گھریلو لڑکی کے جذبات کا سیدھے سادے الفاظ میں اظہار کیا گیا۔ ایسے جذبات جن کی صداقت سے کسی کو بھی انکار نہ ہوگا۔ لیکن صائمہ خیری اور فاطمہ حسن کی نظمیں ماں بیٹی کے جذباتی تعلق کے لیے عجب نفسیاتی "تناظر" پیش کرتی ہیں۔ صائمہ خیری کی پانچ مصرعوں پر مشتمل ایک نظم" (مطبوعہ: فنون اگست ستمبر ۱۹۷۲ء) میں باپ کے حوالہ سے جس طرح ماں کی محبت کی تحسین کی گئی

ہے۔ وہ بیٹی کی نفسیات پر ایک نئے زاویہ سے روشنی ڈالتی ہے۔ اسے الیکٹرا الجھاؤ کا فن کارانہ ترفع قرار دیا جا سکتا ہے:

کتنی محبت کرتی ہو تم،
میرے پیارے بابا سے
اچھی امی
اللہ تم کو
سدا سہاگن رکھے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ سدا سہاگن رہنے کی دعا دراصل باپ سے محبت کرنے کا انعام ہے۔ وہ باپ جو درحقیقت بیٹی کا پیارا بابا ہے۔

فاطمہ حسن نے بھی اس عنوان سے جو "ایک نظم" (مطبوعہ: الفاظ شمارہ ۳، ۴ ۱۹۷۶ء) لکھی، اس میں ماں بیٹی کے تعلق میں، عجیب مریضانہ رجحانات کا احساس ہوتا ہے جہاں ماں بیٹی کا رشتہ، تحفظ، پناہ یا محبت کا نہیں ہے کیونکہ ماں کے بقول:

میری گود تمہارے لیے بہت چھوٹی ہے۔

ماں بیٹی کی پناہ گاہ بننے کے برعکس اب ماں خود کو اس کی پناہ میں محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنے خاوند سے خود بغاوت نہ کر سکی۔ لیکن بیٹی کی بغاوت میں اپنے لیے تسکین پاتی ہے۔

نظم کے مطالعہ کے بعد یوں محسوس ہوتا ہے۔ گویا دونوں ماں بیٹی مل کر اپنے منفی رویوں سے اپنی ذات کے لیے اثبات پیدا کریں گی۔

پروین شاکر نے بھی فہمیدہ ریاض کی مانند اپنی نسوانیت کو اپنی نظموں میں اجاگر کیا ہے۔ لیکن فہمیدہ ریاض کے برعکس واشگاف بننے کی بجائے اظہار میں اسی کوملتا کا رچاؤ ملتا ہے۔ جو ایک نارمل عورت سے مخصوص سمجھی جاتی ہے، اس

کی نظموں کے تنوع میں نسوانی جنس کے تقاضے بھی ملتے ہیں۔ لیکن پوشیدہ پوشیدہ سے جیسے نظم "پرزم" (مطبوعہ : فنون : نومبر دسمبر ۱۹۷۵ء) یا "لَیلۃُ القَدْر" (مطبوعہ : فنون دسمبر ۱۹۷۴ء) پروین شاکر نے "ویسٹ لینڈ" (مطبوعہ: فنون اپریل مئی ۱۹۷۵ء) اور "بائیسویں صلیب" (مطبوعہ فنون اپریل مئی ۱۹۷۵ء) میں بانجھ پن کے دو رُخ پیش کیے ہیں۔ ذہنی اور جسمانی، تخلیقی اور تولیدی، اور پروین شاکر نے دونوں کی کامیاب عکاسی کی ہے۔ ان دونوں نظموں میں بارش، صدف اور سچے موتی اور برسات، خالی سیپی اور گھر سے وابستہ تلازمات بھی قابلِ غور ہیں۔ کہ دونوں نظموں میں ان سے معانی کی نئی جہات اجاگر ہوتی ہیں۔ "ویسٹ لینڈ" شاعرہ کی ذات رُوح اور تخلیقی وجدان کے بانجھ پن سے عبارت ہے :

زمین بانجھ ہو گئی
میری روح کی اداس کوکھ بھی !
(میری سوچ کے صدف میں !
فن کے سچے موتی کس طرح جنم لیا کریں ؟)
میں سراپا تشنگی ہوں
اور دور دور تک
بارشوں کی آہٹیں نہیں،
(میں شعر کس طرح کہوں ؟)
کہ میں تیرے بغیر
ویسٹ لینڈ ہوں

جب کہ "بائیسویں صلیب" اس عورت کے بنجر جسم کا نوحہ ہے، جو ماں نہ بن سکے گی، نظم کے پہلے حصے میں اپنی پیدائش سے ماں کے وجود کی تکمیل کا احساس ہے :

کرب میں ڈوبی ہوئی چیخ سنی تو مری ماں ہنس دی تھی ۔

میری آواز نے اس کو شاید
اس کے ہونے کا یقیں بخشا تھا ،

لیکن یہ لڑکی جس نے خود ماں بن کر اپنی ماں کی مانند نہ صرف اپنے ہونے کا یقین کرنا تھا ، بلکہ اپنی اولاد کی صورت میں اپنے وجود اور بالواسطہ طور پر اپنی ماں کے وجود کی توسیع کرنا تھی ، وہ اس میں ناکام رہ کر اپنی ماں کے لیے گویا ایک طرح سے "ویسٹ لینڈ" بن جاتی ہے ؛

ماں کی خاموش نگاہیں
مرے اندر کے شجر میں کسی کونپل کی مہک ڈھونڈتی ہیں ۔
اپنے ہونے سے مرے ہونے کی مربوط حقیقت کا سفر چاہتی ہیں ۔
خالی سیپی سے گہر مانگتی ہیں ۔
میں تو موتی کے لیے گہرے سمندر میں اترنے کو بھی راضی ، مگر
ایسی برسات کہاں سے لاؤں
جو مری مرگ بجاں روح کو دے !

پروین شاکر کی ایک اور نظم "دوست بہ چڑیوں کے نام کچھ حرف" (مطبوعہ ، فنون اگست ، ستمبر ۱۹۷۶ء) میں بھی ماں کا حوالہ بنتا ہے ۔ لیکن باندازِ دگر کہ پچھم جا بسنے والے شہزادوں نے گود خالی کر دی ہے ۔ ماں شجر کی مانند اپنی ماتا کی دھرتی میں اپنے وجود کی جڑیں اتارے ٹھنڈی چھاؤں لیے موجود ہے مگر اس شجر پر آشیاں نہیں ہے ؛

سجے سجائے گھر کی تنہا چڑیا !
تیری تارہ سی آنکھوں کی ویرانی میں

پچھم جا بسنے والے شہزادوں کی ماں کا دکھ ہے!

تجھ کو دیکھ کے اپنی ماں کو دیکھتی ہوں

اور سوچتی ہوں

ساری مائیں ایک مقدر کیوں لاتی ہیں؟

گودیں پھولوں والی!!

آنگن پھر بھی خالی!!!

پروین تنا کر کی ان تین نظموں سے ذہن میں جس ویسٹ لینڈ کا تاثر ابھرتا ہے اس کے منظر نامہ میں خالی آنگن، اداس چڑیا کی طرح ماں اور ایک ایسی عورت نظر آتی ہے جو خالی سیپی لیے موتیوں کے کھوج میں گہرے پانیوں میں بھی اترنے کو تیار ہے۔ لیکن نایافت کا صلہ کیا؟

(۴)

عرش صدیقی کی نظم "ہم بے گھر ہیں" (سیپ ۸) کا آغاز یوں ہوتا ہے:

بطنِ مادر مرا زنداں تھا مرا گھر تو نہ تھا

میں کہ تھا نور کا شیدائی ہوا عاشق

مجھ کو اس خانۂ تیرہ سے رہا ہونا تھا

اور میں آزاد ہوا!

وقار عزیز کی نظم "حادثہ" (سیپ ۸) اس آسودگی کو بیان کرتی ہے۔ جو جنین محسوس کرتا ہے اور جسے عرش صدیقی نے زنداں قرار دیا تھا۔ وہ اس سے رہا ہوتے ہوئے روتا ہے۔

اور اک روز خدا جانے کیوں

مجھ کو پہنایا گیا جسم کا میلا ملبوس

بے کراں درد کے سناٹے میں
میں بہت رویا تھا چلایا تھا

ان نظموں کے یہ مصرعے ہونے اور نہ ہونے کے کرب کے مظہر ہیں. ایک ماں سے اس لیے فرار چاہتا ہے کہ وہ اپنی نمو پذیر شخصیت کو اس زنداں میں مقید نہیں رکھ سکتا. وہ ماں کے شجر پر آشیاں تو بنا سکتا ہے. لیکن اس آشیاں کو زنداں میں تبدیل کرنے کو تیار نہیں کہ وہ مرد ہے اور اس کے سامنے زندگی کا چیلنج ہے. جب کہ وقار عزیز کے ہاں اس کے برعکس رویہ ملتا ہے، جنین کی جنت شکم مادر ہے. اور وہ صرف اسی دنیا میں ہی خوش رہ سکتا تھا.

ماں کے حوالے سے مردوں کے ان دو رویّوں کے تناظر میں جدید نظم میں ماں کی پیش کش کا مطالعہ کرنے پر احساس ہوتا ہے کہ عارف عبدالمتین نے اپنے لیے ایک نئی جہت اپنائی ہے. عارف عبدالمتین نے گھریلو شاعری کی جس روایت کو فروغ دیا اس پر ناقدین نے خاصی خامہ فرسائی کی ہے. بیوی سے والہانہ عشق کا اظہار اچھی بات ہے کہ شاعر کے گھر میں جوتیوں میں دال بٹنے کی صحت مند روایت نہیں. لیکن لاشعور بھی بڑا چور ہے. نفسیاتی لحاظ سے بیوی کا لگاؤ ماں کی محبت کو کیموفلاج کرنے والا ایک نفسی وقوعہ بن جاتا ہے. تحلیل نفسی کی اصطلاح میں اسے ایڈی پس الجھاؤ کا فن کارانہ انداز سے ترفع قرار دیا جا سکتا ہے. اس نقطۂ نظر سے عارف عبدالمتین کی گھریلو شاعری کا مطالعہ ایک جداگانہ مضمون کا طالب ہے کہ تجزیہ و تحلیل کے لیے بہت گہرے پانیوں میں اترنا ہوگا فی الحال اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے نظم "افتاد" (مطبوعہ: اوراق نومبر ۱۹۶۸ء) کی طرف توجہ دلاؤں گا. جس میں ماں کا بالکل سیدھا سادا گھریلو روپ سامنے آیا ہے. عارف عبدالمتین کی دیگر نظموں کے مانند "افتاد" میں بھی بات خاوند کی زبان سے کی گئی ہے. جس سے نظم میں معانی کی دو جہات اجاگر ہوتی ہیں، عورت

بیوی اور عورت ماں، خاوند اور باپ کے ناطے سے مرد بیوی اور ماں کے دونوں روپ پہچاننے پر قادر ہے:

تجھے آرزو تھی،
کوئی تیرے آنگن کے پودوں کو اپنے حسین ننھے قدموں تلے روند ڈالے۔
کوئی اپنے معصوم ہاتھوں سے پھولوں کی ایک ایک پتی ہوا میں اڑا دے،
تجھے آرزو تھی،
کوئی بھولپن کے جلو میں بڑھے اور شیشے کے گلدان کو توڑ ڈالے،
کوئی تیرے چینی کے برتن اٹھا کر بلا سوچے سمجھے زمین پر پٹخ دے۔
لیکن جب یہ بچے حاصل ہو گئے تو
تیرے ہاتھ میں اب وہ میزانِ سود و زیاں ہے۔
جو تیرے عمل کو سپاس فروغِ تمنا کی رفعت سے محروم کرتی چلی جا رہی ہے۔
تجھے اپنے فکر و نظر کی اس افتاد کا کچھ تو احساس ہو گا۔

عارف عبدالمتین نے گہرائی کی حامل اس نظم میں ماں کے اس رویہ کے بنیادی تضاد کو اجاگر کیا ہے، جس کی بنا پر وہ بیک وقت سگی اور سوتیلی ماں لگتی ہے۔

(۵)

جدید اردو نظم میں ماں کی تجسیم کی پیش کش کی ان مثالوں سے موضوعات اور اسالیب میں تنوع کے اظہار کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی اجاگر ہوتا ہے کہ جدید شعراء کے لیے اس موضوع میں کتنی کشش ہے، شاید لفظ موضوع موزوں نہ ہو، کیونکہ ماں کا رشتہ جسم و جاں کا بھی ہے، اور آرکی ٹائپ کے روپ میں اجتماعی لاشعوری اثرات میں سے بھی ہے ایسے اثرات جو اظہار پانے میں کبھی واضح ہوتے ہیں تو کبھی مبہم، مزید برآں بعض نظموں میں ایسی علامات اور امیجز بھی آتے ہیں جو دھرتی

شجر اور ان سے وابستہ تلازمات کے ذریعہ اعصاب پر خصوصی اثرات کا موجب بنتے ہیں۔ اس ضمن میں حسن اکبر کمال کی نظم "دھرتی ماتا" ("سخن") بڑی اچھی مثال پیش کرتی ہے:

"دھرتی ماتا" میں شاعر نے زمین اور ماں کی یوں تطبیق کی ہے کہ دونوں ایک ہو کر مرد کے اندر سوتے بچہ کو بیدار کر دیتی ہیں۔ وہ بچہ جواب بالغ ہو کر اپنی ماں سے دور ہے، لیکن جب:

برکھا برسی
دھرتی کے سینے سے سوندھی خوشبو پھوٹی

تو یہ کیفیت "مہکار کے ساگر میں" ڈبو کر جس آسودگی کو جنم دیتی ہے۔ اس کی تصویر کشی یوں کی گئی ہے:

جیسے کوئی ننھا بچہ
ماں کی چھاتی پر پھیلا کے ہاتھ لپٹ کر
ممتا کی مہکار میں ڈوبے، سو جائے
بس یونہی میں بھی اس مہکار میں ڈوب رہا ہوں۔

حسن اکبر کمال نے جس جذبہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا بہت سے شعراء نے اسے اجتماعی روپ میں پیش کیا ہے۔ ان شعراء کے ہاں، ماں انفرادی سطح سے ابھر کر دیوی ماں، مادرِ وطن یا اجتماعی ماں کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ ماں کا یہ اجتماعی روپ، تحفظ، امن اور عافیت کے اس نفسی احساس پر مبنی ہے جو بچے کو اپنی ماں سے ملتا ہے یا جس کی اسے اپنی ماں سے توقع ہوتی ہے۔

عارف عبدالمتین کی نظم "ماں" ("دیدہ دل") ان کی مخصوص سوچ کی آئینہ دار ہے، اس نظم کی ماں دھرتی ماتا ہے۔ یہ وہ ماں ہے جو پہلے "اجنبی حکمرانوں کے

زنداں کی سختیاں" خود پہ سہہ رہی تھی، اس طرح :

تمہاری ماں جیسے ایک طوائف ہو، ایک مطعون بیسوا ہو !

لیکن یہی ماں غیرت کی طویل جدو جہد کے بعد" شرمناک اندازِ زندگی سے رہائی" پاتی ہے تو اب اس کے بیٹے :

اور ایسے الجھے کہ اپنی اسس پا بریدہ ماں کو بھی روند ڈالا۔

تمہاری تیغوں نے میرے سینے کے گھاؤ دو چند کر دیے ہیں۔

میرے عزیزو !

میرے سپوتو !!

ذرا جبینوں سے خون پونچھو !

مجھے سنبھالو، میں ورنہ جانبر نہ ہوسکوں گا۔

عارف عبدالمتین کی یہ اولین کاوش نہیں بلکہ آنے والے شعراء نے اس انداز پر بہت کچھ لکھا، چنانچہ اس سلسلہ میں نار ناسک کی دو نظمیں" ماں" (مطبوعہ ادب لطیف، خاص نمبر ۱۹۶۴ء)" اور ماں ! مجھے لوری سُنا "؛ مطبوعہ اوراق۔ جون جولائی ۱۹۷۰ء) خصوصی توجہ چاہتی ہیں۔" ماں ! مجھے لوری سُنا" کا موضوع جنگ کی تباہ کاریاں اور انسانی اقدار کی بے حرمتی ہے۔ ان حالات کے جبر کا شکار، سکھ آسودگی اور طمانیت کے حصول کے لیے ماں سے رجوع کرتا ہے :

ماں ! مجھے لوری سُنا ،

لوری ! جو تیرا فرض ہے ،

اور بیس برسوں سے

تیرے ہونٹوں پر میرا قرض ہے

بیس برس سے ماں کے ہونٹوں پر لوری کا قرض واضح کرتا ہے کہ گزشتہ بیس

برس امن و سکون سے عاری رہے ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ یہ بیس برس خود ماں کے ہونٹوں پر بھی لوری منجمد کر چکے ہیں۔ نثار ناسک کی دوسری نظم میں ماں فن کار کا انسپریشن ہے۔ یہاں ماں شاعر بیٹے کے فن کو سراہتی ہوئی پیار بھری شاباش سے اسے مائل تخلیق ہی نہیں کرتی، بلکہ یہ کہتی ہے:

اور جب مر جاؤں تو مجھ کو
ان پرزوں میں کفنا دینا
بیٹا! تیرے گیت مجھے پیارے لگتے ہیں،

سرور کامران نے اپنی نظم "صبح کی دعا" (مطبوعہ: اوراق ستمبر، اکتوبر ۱۹۷۵ء) میں بھی تخلیق کرنے والی ہستی سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے پھلنے پھولنے کی دعا مانگی ہے:

میرے چہرے کو اپنی دھڑکتی ہوئی چھاتیوں میں چھپا،
اپنے باطن کو ظاہر بنا
مجھ پہ ہر بھید کو کھول دے
لفظ کو میرا محکوم کر۔ تاکہ میں
دوسروں کو سفر کی کہانی سنانے کا کوئی وسیلہ بنوں
تاکہ ہر ایک پر میری سوچوں کا سم سم کھلے،

ماں اور امن و آتشی کے موضوع کو شاہد ملک نے "ماں" (مطبوعہ اوراق، اگست ستمبر ۱۹۷۴ء) ظفر ابن متین نے "لہو کی وصیت" (مطبوعہ: سیپ ۳۰، ۱۹۷۵ء) انور شعور نے تین نظمیں "(فنون"، مئی جون ۱۹۷۰ء) زہرہ نگاہ نے "شکستِ وعدہ" (مطبوعہ سیپ ۲۴) اور شمیم ترمذی نے "واپسی" (مطبوعہ: نگار اگست ستمبر ۷۵ء) میں مختلف انداز سے اجاگر کیا ہے، ان نظموں میں امن و تحفظ کے لیے ماں سے خطاب

یوں معنی خیز بن جاتا ہے کہ ماں عورت ہو یا دھرتی کے روپ میں ہر دو صورتوں میں وہ تخلیق کا سوتا ہے اور اس کرۂ ارض پر انسانی زندگی کی بقار کی ضامن، اس پر مستزاد یہ کہ تخلیق کے اس عمل کو جاری رکھنے کے لیے ماں عورت اور ماں دھرتی دونوں کو امن و امان کی ضرورت ہے کہ اگر یہ نہ ہو تو نوزائیدہ کا مستقبل کوئی نہیں اور آتشیں بم زمین کو بنجر کر دیتے ہیں:

عظیم ماں سوگوار مت ہو
کہ تیرے فرزند، زرد پتے، بوستوں کا لباسِ کہنہ اتار دیں گے،
لباس کہنہ جو موسموں اور باغبانوں کی سازشوں نے عطا کیا تھا،

——————— "ماں"

ہر اک گوشہ ارض کو
ایسے انسان دشمن سے تم پاک کرنا
کہ جو مجرم قتلِ انسانیت ہیں
تمہیں چاہے سر سے کفن باندھ کر شہر در شہر جانا پڑے
ماں کے پاکیزہ آنچل کا پرچم بنانا پڑے

——————— "لہو کی وصیت"

امر ہوں
میری اندھی ماں مجھ سے خوش ہے
کہ میں نے
اس کے لیے رنگ کو نسل کو بزم کے ڈھنگ کو تج دیا ہے.
زمیں اپنے بچھلے ہوئے بالکوں سے
یہ کہتی ہے خاموش ہو جاؤ بیٹا ،

یہ سوچو کہ میں کس قدر پر سکوں ہوں ،
جو اپنے بہادر جوانوں کی لاشیں
تحمل سے دل میں چھپائے ہوئے ہوں
——————— ("تین نظمیں، پہلی نظم")

پہلی نظم کا جذبہ زہرہ نگاہ کی نظم "شکستِ وعدہ" میں زیادہ گمبھیر ہو کر اظہار پاتا ہے. خطاب یہاں بھی ماں کا اپنے بچے سے ہے ، مگر بحیثیت ایک مجرم :

میرے بچے ! میرا احساس اور اقرار دونوں آج مجرم ہیں ،
میں اپنا سر جھکائے اپنی فردِ جرم سنتی ہوں .
تمہیں معلوم ہے الزام کیا ہے ؟
وہ وعدہ جو انسانوں کی تقدیر میں لکھا ہے .
تحفظ کا ، تمہاری آبرو کا سربلندی کا ،

(٦)

جدید اردو نظم اب اس نزاعی دور سے نکل چکی ہے. جب شعراء کو نظمیں لکھنے کے ساتھ ساتھ ان کا دفاع بھی کرنا پڑتا تھا یا علامات اور امیجز کے معانی سمجھانے پڑتے تھے. گزشتہ ربع صدی میں جدید نظم نے بے حد ترقی کی ہے ، چنانچہ موضوعات میں تنوع کے ساتھ اظہار میں جدتوں اور تکنیک میں تجربوں کی قابل قدر کاوشیں ملتی ہیں.

انسانی زندگی میں ماں کی اہمیت واضح کرنے کی ضرورت نہیں ، اس لیے اگر شعری علامات اور امیجز میں اس کے رنگ افروز پیکر ملتے ہیں ، تو یہ باعث تعجب نہ ہونا چاہیے . جدید نظم میں ماں کی پیش کش پر مبنی اس جائزہ سے یہ امور بطور خاص واضح ہوتے ہیں. شعراء نے بچہ بن کر ماں سے جذبات کی جس سطح سے خطاب کیا وہ

وہ ذاتی اور نجی ہونے کے باوجود آفاقیت کی حامل ہے۔ یہ نکتہ بالخصوص ان نظموں سے مترشح ہوتا ہے جہاں ماں کی المناک موت کا نجی حادثہ تخلیقی محرک کا کام کرتے ہوئے برگد اور شجر ایسی علامات سے اظہار پاتا ہے۔ یہ ذاتی غم کا کیتھارسس تو ہے لیکن فن کی اس اعلیٰ سطح سے دیگر افراد بھی اس تجربہ کے "نفسی فوائد" میں شریک ہو سکتے ہیں

ماں کی تھیم نے ذات کے ساتھ ساتھ اجتماعیت کے روپ میں بھی اظہار پایا ہے بالخصوص جنگ کے حوالے سے لکھی گئی نظموں میں یہ انداز نمایاں تر نظر آتا ہے چنانچہ ماں اور دھرتی ماں دونوں کی تطبیق سے ماں کا ایک اجتماعی پیکر تراشا جاتا ہے۔

گزشتہ دہائی میں کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، صائمہ خیری اور طلعت اشارت نے نسوانیت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ نسوانی جنس سے وابستہ احساسات اور کیفیات کی بے جھجک مگر فن کارانہ تصویر کشی میں خصوصی نام پیدا کیا۔ ان خواتین نے پہلی مرتبہ اپنے فن کے ذریعہ سے عورت کی جنسی اور جذباتی زندگی کے اہم ترین دقوعات کا احساس ہی نہ کرایا بلکہ مرد شعراء اور قارئین پر ان کی سندرتا، کوملتا، شتیلتا کو منکشف بھی کرایا، اور یہ بذات خود ایک کارنامہ ہے مضمون کی رعایت سے گو دیگر شاعرات جیسے ادا جعفری، پروین سید فنا، عرفانہ عزیز، ناہید قاسمی، پروین سحر، شائستہ حبیب اور نسرین انجم بھٹی وغیرہ کا ذکر نہ آیا۔ لیکن ان سب شاعرات نے جدید نظم میں عورت پر سے مرد کی اجارہ داری کو جس طرح سے ختم کیا وہ اردو شعری تاریخ کی ایک الگ مگر دلچسپ داستان ہے۔

بہر حال جن شاعرات کے حوالے آئے ہیں۔ یہ ان کی فنکارانہ عطا رہے کہ انہوں نے ماں بن کر (یا نہ بن کر) جو کچھ محسوس کیا ہے، اسے تخلیقی پیکر بخش دیا۔ اور یوں تولید اور تخلیق کے امتزاج سے اپنی نسوانیت کی تکمیل کرنے کے ساتھ ساتھ ... [illegible]

میں اس تجربہ کی خوشبو پھیلا دی !

(۷)

جدید اردو نظم میں "ماں" کی تفہیم کا تجزیاتی مطالعہ ختم ہو گیا لیکن اب تک میراجی کا نام نہ آیا، میراجی جو اپنی لیجنڈ اور اس سے بڑھ کر منفرد انداز تخلیق کی بنا پر جائزے کے کسی دور میں بھی فٹ نہ کیا جا سکتا تھا. میرے لیے ایک ہی صورت تھی یا میں میراجی سے آغاز کرتا یا اس پر اختتام کہ میراجی اپنے وجود میں خود ایک دور ہے.

میراجی نے عمر کے آخری دور میں "سمندر کا بلاوا" تخلیق کی ! میراجی کی علامتوں میں جس اشکال کی بعض اوقات شکایت کی جاتی ہے. یہ نظم اس سے پاک ہے مگر سیدھی اور واضح علامات کے باوجود میراجی کی اکثر نظموں کی مانند یہ بھی ذہن کو کم اور اعصاب کو زیادہ متاثر کرتی ہے.

اعصاب کیلئے تہیج بننے والی چیز اور اس کے اثرات بالعموم دو ٹوک ہوا کرتے ہیں. مگر میراجی کی یہ نظم ذہن پر عجیب گریز پا تاثرات مرتسم کرتی ہے کہ معانی سمجھنے کے باوجود کچھ نہ سمجھنے کا احساس ذہن کو ہانٹ کرتا رہتا ہے، شاید اس کی وجہ لاشعوری مزاحمت ہو جو امتناعات کے باعث پورے معانی اجاگر نہیں ہونے دیتی (تضاد کے پیٹے لب جوئبار" پڑھیئے تو کبھی بھی ایسا نہ محسوس ہو گا)

"سمندر کا بلاوا" ماں کا بلاوا ہے لیکن کس ماں کا :

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ تم کو بلاتے بلاتے،

میرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے،

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں، مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے،

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا،

میرے پیارے بچے، مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو اگر یوں کیا،

تو برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہو گا، خدایا ! خدایا !
کبھی ایک سسکی، کبھی ایک تبسم، کبھی صرف تیوری ،
مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔

میرا جی نے نظم میں کہیں بھی سمندر یا اس سے وابستہ امیجز استعمال نہ کیے. لیکن مصرعوں کا انداز اور ان سے بھی بڑھ کر ان کی صوتی کیفیت ایسی ہے کہ سمندر کی لہروں کا احساس ہوتا ہے یہ سمندر متلاطم نہیں، بلکہ لہجے کی تھکن خوابیدہ سمندر کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ خوابیدہ سمندر جو اساطیری عہد سے انسان کے اجتماعی لاشعور میں موجود ہے۔ تحلیل نفسی میں پانی پیدائش کی علامت ہے اور سمندر رحم مادر کی! یوں دیکھئے تو "سمندر کا بلاوا" دراصل رحمِ مادر میں مراجعت کی نفسی پکار ہے۔ رحم مادر جنین کے لیے آسودگی کی جنت تھی. ایسی جنت کہ پیدائش کے بعد بھی جس کا احساس کسی نہ کسی طور پر اس کے لاشعور میں جاگزیں رہتا ہے اور یہی موقع پا کر خوابوں میں فینٹسی میں اور تخلیقات کی علامات اور امیجز میں ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے۔

میراجی کی مریضانہ جنسیت پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس نظم میں اس نے ایسی کوئی بات نہ آنے دی یہ امر بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے کہ یہ نظم موت سے کچھ عرصہ پہلے لکھی گئی یوں رحم مادر میں مراجعت دراصل مادرِ عظمیٰ میں سما جانے کے مترادف ہے یہاں سمندر وہ آرکی ٹائپ ہے جو مادر عظمیٰ کے ساتھ ساتھ موت کا بھی منظہر بنتا ہے؛

فقط اک انوکھی ندا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے۔
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے، نہ شاید تھکے گا،
تو پھر یہ ندا آئینہ ہے فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے،

نظم کے یہ اختتامی مصرعے اس نفسی کیفیت کے غماز ہیں، جہاں بلائی جانے والی

آواز اور شاعر کی سائیکی یوں ہم آہنگ ہوئے کہ من و تو کی تمیز مٹ جانے کی مانند یہ شعور بھی نہیں رہتا کہ کون کسے بلا رہا ہے، "تو پھر یہ ندا آئینہ ہے" کہہ کر میرا جی نے اجتماعی لاشعور کے ساتھ اپنے شعور کی یوں تطبیق کی کہ آگہی بجلی کے کوندے کی طرح اس پر یہ منکشف کرتی ہے:

فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے،

نظم کے محولا بالا ابتدائی اور اختتامی مصرعوں کے دوران معانی کی ایک نئی کھونٹ کے در بھی وا ہوتے نظر آتے ہیں۔ یہ اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ ان سے میرا جی نے نظم میں جذبہ کی نئی جہت پیدا کی،

میرا جی نے اس نظم میں مختلف امیجز سے زندگی میں حرکت اور جمود کے تلازمات ابھار کر حیات اور موت کی "مساوات" واضح کرنے کی سعی کی ہے، چنانچہ گلستان، کلیاں، غنچے پھول یہ سب زمین کی زرخیزی اور زندگی کی نموپذیر قوتوں کے مظہر ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا ہے:

اور پھول کھلتے ہیں اور کھل کھل کے مرجھا کے گرتے ہیں،

مزید برآں خشک بے برگ صحرا اور بگولے جو تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں کہہ کر بنجر دھرتی اور بے رونق زندگی کی تصویر تو ابھاری مگر اگلے مصرعے میں زندگی کی شادابی سے حیات کی نموبخش قوت کا اثبات بھی کیا؛

مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پر اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں،

اسی طرح خاموش اور ساکن پربت کے پہلو میں ابلتا چشمہ مجسم سوال بنتا ہے:

کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے؟

الغرض میرا جی نے نہایت فنکارانہ انداز سے زندگی اور موت، حرکت اور جمود کی ایکویشن کو یوں اجاگر کیا کہ وہ خود اس کی اپنی زندگی کے لیے ایک بلیغ استعارہ بن

جاتی ہے لیکن اور یہ "لیکن" بہت اہم ہے۔ زندگی کے یہ خوش رنگ پہلو (گلستان، کلیاں، غنچے، پھول) اس میں "نہ ہونے" کا احساس اجاگر کرتے ہیں۔ میراجی نے اس مقصد کے لیے آئینہ کا خوب صورت استعارہ نہایت فن کارانہ انداز سے استعمال کیا ہے کہ آئینہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنا کچھ نہیں ہوتا، آئینہ کاروانِ حیات کے گزرنے کی کہانی تو دکھا سکتا ہے۔ اس کے کسی منجمد لمحے کی تصویر نہیں بن سکتا اور اسی کو میراجی نے مدنظر رکھا ہے:

کہ جیسے گلستاں ہی ایک آئینہ ہے،

اس آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی پھر نہ ابھری'

ایک اور موقع پر بھی یہی کیفیت ابھاری ہے:

وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے۔

"اُس آئینہ میں ہر اک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر وہ نہ ابھری"، اور ان مصرعوں کے ساتھ اختتامی مصرع ملا کر پڑھیں تو واضح ہو جاتا ہے کہ اس نے زندگی کے ہونے سے موت کے نہ ہونے کا تصور ابھارا ہے:

تو پھر یہ ندا آئینہ ہے، فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے،

میراجی نے اپنی اس اہم ترین نظم میں رحمِ مادر میں مراجعت کے اس مریضانہ احساس سے اجتناب کیا ہے جو عام زندگی میں فرد کو نفسی معالج کے کوچ پر لٹانے کا موجب بن جاتا ہے۔ گو میراجی نے اپنی ذات کے حوالے سے بات کی مگر اسے ذاتی فینٹسی میں نہ تبدیل کرتے ہوئے سمندر کی علامت سے بلاوا سنایا جو ہر شخص زندگی کے کسی نہ کسی دور میں کسی نہ کسی انداز سے ضرور سنتا ہے، کوہ ندا کی پکار پر لبیک کہنے والا بھی بھاگتا ہے مگر یہ موت کی پکار ہے جبکہ سمندر کا بلاوا اجتماعی لاشعور کی اس مادرِ عظمیٰ کا آرکی ٹائپ ہے جو ہر شخص کے بطون میں موجود ہے۔ وہ مادرِ عظمیٰ جو زندگی دیتی

بھی ہے۔ اور زندگی چھین بھی لیتی ہے۔ جو عورت بن کر جنم بھی دیتی ہے تو دھرتی بن کر واپس لے لیتی ہے۔

میراجی "ہونے" اور "نہ ہونے کے" نقطہ موہوم کے درمیان ہے۔ دھرتی ماں اسے خوش رنگ پھول دکھاتی ہے مگر عظیم ماں سمندر کے روپ میں اسے ہولے ہولے پکار رہی ہے، وہ جانا چاہتا ہے اور نہ چاہنے سے کیا ہوتا ہے کہ ایک دن اسے جانا ہی ہے، سبھی کو جانا ہے! کہ ماں زیادہ دیر تک اپنے بچوں سے جدا نہیں رہ سکتی!

صنف

غزل

تخلیقی عمل کا نفسیاتی مطالعہ

غالبؔ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ غیب سے مضامین خیال میں آتے رہتے اور وہ ازار بند میں فی شعر ایک گرہ لگاتے جاتے جب صبح ہوتی تو گرہیں گن کر اشعار لکھ لیتے، شوقؔ کے بارے میں مشہور ہے کہ ایک خاص کیفیت کے تحت وہ تمام رات کوئلے سے دیواروں پر "زہر عشق" کے اشعار لکھتے گئے حتیٰ کہ صبح کو تمام کمرہ سیاہ ہو رہا تھا، اقبالؔ کی بھی کچھ ایسی ہی حالت تھی۔ وہ عموماً رات کے پچھلے پہر لکھتے تھے۔ اس خاص ذہنی کیفیت کے تحت عالم محویت میں غرق اقبال کو یوں محسوس ہوتا گویا اشعار خود بخود ذہن میں چلے آ رہے ہیں۔ یہ اور اس نوع کی دیگر مثالوں کی صورت میں تو عملِ تخلیق بالکل سیدھا سادا، ہر قسم کی پیچیدگیوں سے عاری اور کسی حد تک میکانکی سا معلوم ہوتا ہے۔ "آمد" کو مشرقی شعراء صرف تسلیم ہی نہیں کرتے بلکہ اسے شعر کا ایک بہت بڑا وصف بھی سمجھا جاتا ہے۔

گو آمد کی صورت میں یوں محسوس ہوتا ہے گویا شعر پہلے ہی سے ذہن میں موجود تھا، لیکن تخلیقی عمل کا اگر نفسیاتی تجزیہ کیا جائے تو حقیقت بر عکس نظر آئے گی. غزل گو (یا کوئی بھی تخلیق کار) مصروفِ تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے اشتراک سے صرف ایک ہی نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ ادھر ذہنی میلانات ایک خاص انداز سے تخلیقی شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سعیِ مسلسل میں مصروف رہتے ہیں. امتناعات (INHIBTIONS) کم ہوں تو یہ نفسی میلانات با آسانی اظہار پاتے رہتے ہیں. لیکن دباؤ کا عمل قوی تر ثابت ہونے پر انہیں اظہار کے لیے لاشعور کی امداد سے علامتی لبادوں میں چھپ کر آنا پڑتا ہے. یوں لاشعور کا عمل غیر محسوس طور پر زیرِ سطح جاری و ساری رہتا ہے. ان سب کے باہمی عمل اور ردِ عمل سے شاعر اس اعصابی تناؤ سے دوچار ہوتا ہے جو صرف کامیاب تخلیق سے ہی آسودگی پا سکتا ہے، مکمل ابلاغ کا احساس ذہنی بالیدگی اور فخر پر منتج ہوتا ہے۔ اور جس طرح ایک ماں کے لیے اپنے بچوں کی درجہ بندی اور ان میں امتیاز ممکن نہیں. اسی طرح تخلیق کار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتے.

اس مسئلہ کا اگر ژرف نگاہی سے جائزہ لیں تو کئی امور میں تخلیق تولید سے مشابہ نظر آئے گی، جس طرح پیٹ میں بچہ ہونے کے باوجود عورت اس تمام عمل سے نا آشنا رہتی ہے جسے :

دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، اسی طرح تخلیق کار بھی اپنے ذہن اور لاشعور میں تخلیقی عمل کی کارفرمائی سے نا آشنا ہی رہتا ہے. جس طرح بچے کی پیدائش سے قبل اس کی جنس شکل و شباہت اور دیگر خصائص کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ اور بچے کے بارے میں حصولِ معلومات کے لیے اس کی پیدائش ضروری ہے۔ اسی طرح تخلیق کار

بھی تخلیق سے پہلے اس کے حسن و قبح اور فنی خصائص کے ضمن میں حتمی طور سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ شعر کے "جنم" کے بعد ہی ایک ماں کی طرح اسے دنیا والوں کے سامنے احساسِ فخر سے پیش کر سکتا ہے۔ ان سطحی مشابہتوں کے علاوہ یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جس طرح عورت از خود حاملہ نہیں ہو سکتی اور اس کے لیے مرد سے جسمانی مواصلت اساسی شرط ہے، اسی طرح تخلیق کار کے لیے بھی خارجی محرک لازم ہے۔ یہ خارجی محرک ذہنی تہیج کی صورت میں وہی کام کرتا ہے جو مرد عورت کے لیے لیکن جس طرح نسائی تناسلی آلات میں مائع حیات متعارف کرا دینے کے بعد مرد کا فریضہ پورا ہو جاتا ہے اور باقی تمام کام عورت کو از خود کرنا ہوتا ہے۔ اسی طرح خارجی محرک کے ذہنی تہیج بن جانے کے بعد کے تمام مراحل تخلیق کار کے ذہن میں تکمیل پائیں گے۔ اس لحاظ سے تخلیق کار کے ذہن کو مادرِ رحم سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے جس طرح صرف ایک ہی "قطرہ" حمل سے وابستہ تمام اعمال کے اجرار کا باعث بنتا ہے۔ اسی طرح لاتعداد خارجی محرکات میں سے صرف ایک ہی خارجی محرک تخلیق کار کے شعور کے لیے مہمیز کا کام کرتا ہے۔ لہٰذا وضع حمل کے درد کو تخلیقی کرب کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور کوئی بھی اچھا تخلیق کار تخلیقی کرب سے ناآشنا نہ ملے گا۔

تخلیق اور تولید کے اس تقابلی مطالعہ کے ساتھ ساتھ "آمد" ہی سے مشابہ تخلیق کا ایک اور انداز بھی قابلِ غور ہے۔ یہ ایک ایسی ذہنی حالت ہے جس میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ماورائی کیفیت میں پاتا ہے ــــ تخلیق کاروں کی خود فراموشی اور عالمِ استغراق کی توجیہہ کے لیے اگر یونانی اساطیر میں MUSE کا تصور آیا تو افلاطون نے انہیں "مجذوب فرزانہ" کہا، شاید اسی لیے مشرق میں شعراء کو تلامیذالرحمٰن سمجھا جاتا رہا ہے، تخلیق کار کی اس ذہنی کیفیت کو صوفی کے جذب و مستی سے بھی مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے، جس طرح صوفی اپنے

سامنے ایک عظیم وجود اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کرکے خود فراموش ہو جاتا ہے اسی طرح تخلیق کار بھی خود سے برتر قوت (لاشعور) سے مبہوت ہو کر رہ جاتا ہے، ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

صنف کسی شعبۂ ادب ہی کی نمائندگی کیوں نہ کرتی ہو اور تکنیک کے ضوابط خواہ ذہنی ہفت خواں ہی کیوں نہ طے کرا دیتے ہوں، لیکن تخلیق کار کی نفسی کیفیات ایسی شدید اور قوی ہوتی ہیں کہ "آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے"، جیسی حالت ہو جاتی ہے۔ "تندی صہبا" یوں کہ تخلیق کار کے تحت الشعور میں رواں دواں میلانات اظہار پانے کیلئے تو کوشاں ہوتے ہی ہیں۔ اس پر مستزاد لاشعور کے نہاں خانہ میں مدفون خواہشات اور ان کے آسیب بھی نفسی محرک کی صورت میں بھیس بدل بدل کر آتے رہتے ہیں۔

مختلف اصناف ادب بلکہ جملہ شعبہ ہائے فنون کی یہ اہم ترین خصوصیت ہے کہ جہاں وہ قاری، سامع یا ناظر کے لیے ذہنی مہیجات کی صورت اختیار کرکے اس ردعمل کا موجب بنتے ہیں جو تخلیق کار کا مطمح نظر تھا۔ وہاں وہ خود تخلیق کار میں ٹھہرے ہوئے پانی میں پتھر گرا کر لہریں پیدا کرنے کی مانند بعض نفسی کیفیات کی جنم دہی کا باعث بھی بنتے ہیں۔ اسی لیے نفسیاتی لحاظ سے وہی تخلیق کامیاب قرار دی جا سکتی ہے جس کی تخلیق سے تخلیق کار کو جس نفسی آسودگی کا حصول ہوا اس کا ابلاغ قاری تک بھی ہو سکے۔ اس خصوصیت سے عاری ہونے کی صورت میں اگر صرف تخلیق کار ہی اس سے نفسی آسودگی حاصل کر پائے مگر اس کی ترسیل میں ناکام رہے تو یہ تخلیق ـــ دیگر فنی محاسن کے باوجود اپنے بلند نفسیاتی منصب سے گر جائے گی، پاگل کی بڑ صرف اسی کے جھنجھنائے اعصاب اور منتشر ذہنی قویٰ کو آسودگی بہم پہنچاتی ہے لیکن شاعر کی دیوانگی الہام کے روپ میں گنجینۂ معانی کے طلسم خانوں کے لیے کلید مہیا کرتی ہے۔ دونوں ہی لاشعور کے قبضہ میں ہوتے ہیں۔ لیکن اول الذکر

میں لاشعور تخریبی قوت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے. جب کہ مؤخرالذکر تخلیق کا سرچشمہ بن کر تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے. اس ضمن میں ژونگ کا ایک بیان بہت معنی خیز ہے. اس نے تخلیقی عمل کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا:

"شاعر تخلیقی عمل سے خود بھی ہم آہنگ ہو جاتا ہے خواہ اس نے شعوری طور سے اور جان بوجھ کر اس تخلیقی عمل کا خود کو نقطۂ آغاز ثابت کیا ہو یا اس نے اس پر اس حد تک غلبہ پا لیا ہو کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک آلہ کی صورت اختیار کر کے خود کو اُس کے تیز و تند بہاؤ کے یوں حوالے کر دے کہ اسے اس کا شعور بھی نہ رہے. ہر دو صورتوں میں وہ خود بھی تخلیقی عمل بن جاتا ہے لیکن وہ اس کے مرکز میں ہونے کے باوجود اپنے مقصد و منصب کی بنا پر اس سے ممیز بھی رہتا ہے..... اس کے ساتھ ہی وہ یہ تسلیم کرنے پر بھی مجبور ہوتا ہے کہ یہ تو اس کی راہنمائی میں ذہنی سفر کرنے پر مجبور رہے، چنانچہ اسے اپنی تخلیق خود سے عظیم تر معلوم ہوتی ہے اور یہ تخلیق ناقابل فہم طریقہ پر اس پر حاوی ہو کر قوی تر ثابت ہوتی ہے."

فنونِ لطیفہ یا اصناف ادب کی تکنیک کی ایک اساسی صفت تخلیق کار کے لیے اظہار و ابلاغ کی تمام ممکنہ سہولتوں کا بہم پہنچانا ہے، رنگ ہو یا خشت و سنگ، نغمہ ہو یا حرف و صوت، سبھی میں اظہار کی سہولت ملتی ہے. لیکن ان کے برعکس غزل کے بارے میں عام تاثر یہی ہے کہ یہ غالباً واحد ایسی صنف سخن ہے. جس میں اظہار و ابلاغ کی کوئی بھی تو سہولت نہیں. بظاہر معلوم بھی ایسا ہی ہوتا ہے. قافیہ اور ردیف کی پابندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے دو مصرعوں کے پندرہ بیس بلکہ بعض صورتوں میں آٹھ دس الفاظ میں بڑی سے بڑی بات لطیف سے لطیف تصوّر اور ارفع سے ارفع خیال کو سمو دینے کی پابندی ملحوظ رکھی جائے تو اسے یقیناً "تنگنائے" قرار دیا جا سکتا

ہے اور یوں غالبؔ کی شکایت جائز معلوم ہوتی ہے۔ پھر ہزاروں لاکھوں بے کار اور بے معنی غزلوں کی موجودگی میں اس کی ضرورت بھی نہیں۔ لیکن نفسیاتی اہمیت کی حامل یہ حقیقت نظرانداز نہیں کی جاسکتی کہ کامیاب ابلاغ میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں بعض اوقات ایسی نفسیاتی اہمیت اختیار کرلیتی ہیں کہ غزل گو کے نفسی رجحانات کی کلی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات انہیں سمجھنے کے لیے اشعار ایک نفسی اشاریہ کی صورت اختیار کرلیتے ہیں، اسی لیے تو تنگنائے غزل نے جہاں بہت سے شاعروں کے سفینے ڈبوئے وہاں بعض کے لیے قوی تر نفسی ہیج کا کام بھی کیا اور ژنگ کے الفاظ میں:

> "اُس نے اس پر اسی حد تک غلبہ پالیا کہ وہ بے بس سا ہو کر ایک آلہ کی صورت اختیار کرکے خود کو اس کے تیز و تند بہاؤ کے یوں حوالے کردیتا ہے"

کہ غزل محض الفاظ کی ترتیب اور خیال کا اظہار نہ رہی، بلکہ ایک نفسی آئینہ بن گئی ——ایسا نفسی آئینہ جس میں آج ہم شاعر کی شخصیت کے بعض نقوش کا اندازہ کرسکتے ہیں۔ چنانچہ ولیؔ، میرؔ، مومنؔ، غالبؔ، حسرتؔ، یگانہؔ، جگرؔ اور فراقؔ ایسے انفرادیت پسند غزل گو کے کلام میں نفسی اہمیت کے حامل ایسے اشعار بھی مل جاتے ہیں، جن سے ان کی شخصیت کی نفسی اساس کی نشاندہی کرنے والے بعض نئے گوشے بے نقاب ہوسکتے ہیں۔

غزل کی پابندیوں بلکہ جکڑ بندیوں میں سرفہرست قافیہ ہے، جس کے خلاف بہت کچھ کہا جاچکا ہے، کہا جارہا ہے، اور مزید کہا جائے گا۔ قافیہ پر کیے گئے اعتراضات بالکل ہی غلط نہیں، یہاں قافیہ کی نزاعی حیثیت سے وابستہ تمام فنی پہلوؤں کا احاطہ مقصود نہیں بلکہ اس کی نفسی اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ سمجھتا ہوں

کہ غزل کے اشعار درحقیقت قافیہ ہی کی بنا ر پر نفسی اشاریہ کی صورت کرتے ہیں،
قافیہ پر مولانا حالی کے "مقدمہ" سے نکتہ چینی کا آغاز ہوتا ہے۔ ان کے بقول:

"قافیہ کی قید ادائے مطلب میں دخل انداز ہوتی ہے۔ شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لیے ایسے الفاظ مہیا کیے جاتے ہیں، جن کا سب سے اخیر جز قافیہ مجوزہ قرار پا سکے، کیونکہ ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دستبردار ہونا پڑے۔ پس درحقیقت شاعر کوئی خیال نہیں باندھتا، بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی اجازت دیتا ہے، اسی کو باندھتا ہے"

خط کشیدہ فقرہ قافیہ پر اعتراض کی اساس ہے۔ جب کہ میری دانست میں اس سے ہی قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ وہ یوں کہ نظم کی مانند مسلسل مضمون یا موضوع کے فقدان کی بنا پر غزل گو شاعر کا ذہن قافیہ کی وجہ سے خصوصی طور سے تلازم خیالات ("ASSOCIATION OF IDEAS") کے تحت کام کرتا ہے۔

نظریۂ تلازم گو ارسطو اتنا ہی قدیم ہے۔ مگر آج بھی یہ اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے۔ تلازمیت (ASSOCIATISM) کے حامی نفسیات دانوں اور مفکرین کے بموجب ذہنی کارکردگی آزاد اور خود کار نہیں اور تخلیقی کاوشوں کی صورت میں ذہن تلازم خیال سے ہی اظہار کارکردگی کرتا ہے۔ پہلے ہرٹلے (H EY) مل اور ہربرٹ اسپنسر نے اس پر خصوصی توجہ دی، بعدازاں فرائڈ نے خوابوں کی تحلیل اور ان کی علامات کی تشریح کے لیے اس اصول سے بہت امداد لی، اس کے بعد ژونگ نے بھی آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے مزید تجربات اور تحقیقات کی روشنی میں اس کی کارکردگی کے اصول وضوابط مدون کرتے ہوئے ایک

مفصل کتاب بھی لکھی۔

تلازمِ خیالات کیا ہے، اس کی لمبی چوڑی وضاحت اور علاج گاہ کے آلات (جیسے سٹاپ واچ) کی تفصیلات میں جائے بغیر اتنا اشارہ ہی کافی ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ یوں غزل ایسی تخلیق کی صورت میں ہم اسے ذہنی چراغاں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس میں شعور چراغ ہے تو تیل لاشعور، بتی فن کا شعور ہے تو روشنی ابلاغ، اس استعارے سے قطع نظر تلازمِ خیالات کا عمل مثال سے یوں سمجھا جا سکتا ہے۔ فرض کیجیے ہم تین آدمیوں سے یہ کہتے ہیں کہ لفظ "سرخ" سے ذہن میں الفاظ کی جیسی بھی کڑیاں مرتب ہوتی جائیں۔ انہیں بلا جھجک بیان کرتے جاؤ۔ ان تینوں کا ردعمل کچھ یوں ہو گا:

۱۔ سُرخ۔ گلاب، گل قند، معدہ کی خرابی

۲۔ سُرخ۔ گال۔ سرخ آنچل۔ جمیلہ، (سرخ آنچل والی)

۳۔ سُرخ۔ خون، مزدور کا خون، سُرخ سویرا۔

لفظ ایک ہی ہے لیکن تین مختلف آدمیوں میں ذہنی دلچسپی یا زیادہ بہتر تو یہ ہو گا کہ لاشعوری محرکات کی بناء پر۔ یہ ایک لفظ "سرخ" جداگانہ نوعیت کے ردعمل کا موجب بنتے ہوئے مختلف سمتوں میں "دھیان کی لہروں" کے رخ متعین کرتا ہے۔ اس اصول کا عملی مظاہرہ ہم طرحی غزلوں سے ہو جاتا ہے۔ جہاں ایک ہی قافیہ متعدد شعراء کے ہاں مختلف جداگانہ اور متضاد خیالات کے لیے مہیج کا کام کرتا ہے۔ چند مثالیں حاضر ہیں، وجۂ اشتراک یہاں بھی سرخ (لال) ہی ہے:

چمن میں گل نے جو کل دعوئے جمال کیا
جمال یار نے منہ اس کا خوب لال کیا

(میرؔ)

برابری کا تری گل نے جب خیال کیا
صبا نے مار تھپیڑا منہ اس کا لال کیا
(سوداؔ)

جو تیغِ یار نے خوں ریزی کا خیال کیا
تو عاشقوں نے بھی منہ اس کا خوب لال کیا
(جراؔت)

صاف چولی سے عیاں ہے بدنِ سرخ ترا
نہیں چھپتا تہِ شبنم چمنِ سُرخ ترا
(مصحفیؔ)

زیب تن گرچہ ہے گل پیرہن سرخ ترا
لیکن انجام یہ ہوگا کفنِ سُرخ ترا
(نصیرؔ)

غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں تلازمِ خیالات کی اہمیت کو تسلیم کر لیا جائے اور پھر اس کی راہنمائی میں مزید تفحص سے کام لیا جائے تو مطالعۂ غزل کو کئی نئی جہات سے روشناس کرایا جا سکتا ہے۔ تلازمہ کا انحصار کیونکہ شعوری دلچسپی اور لاشعوری عوامل پر ہوتا ہے۔ اس لیے تلازمہ کے لیے تہیج بننے والا لفظ، خیال یا تصور ایک ایسے مرکز (NEUCLUS) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جس کے گرد شعوری دلچسپی اور لاشعوری عوامل اسی طرح گردش کناں ملیں گے، جیسے ایٹم میں (NEUCLUS) کے گرد الیکٹرون اور پروٹون ملتے ہیں۔ کیتھ برک نے اس کے لیے تلازمی جھرمٹ ـــ (ASSOCIATIONAL CLUSTER) کی اصطلاح وضع کی ہے۔ اس نے ادب کی جملہ اصناف پر اس اصول کی تطبیق کرتے ہوئے اس امر پر زور دیا کہ تخلیقات

کے جائزہ میں یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ :

"کس کا سانحہ کس کے ساتھ ہے" ان "جھرمٹوں" میں کس نوع کے افعال خیالات، کردار اور موضوعات کے ساتھ وہ عالی ظرفی، بد باطنی، حرماں نصیبی، مسرت و مفاہمت کے کون کون سے تصورات وابستہ کرتا ہے۔ اسے لکھنے کا شعور بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ تحریر کے لمحات میں خاص نوع کے جذبات و احساسات طاری کرنے اور ان کے اظہار کے لیے شعوری طور سے انتخاب الفاظ سے بھی کام لے سکتا ہے۔ لیکن اُسے لفظ اور جذبہ میں باہمی ربط کا شعور نہیں ہو سکتا۔ البتہ تکمیل کے بعد ہم یا وہ خود بھی محرکات کے سراغ لگا سکتے ہیں اس مقصد کے لیے ہمیں مقاصد مہیا کرنے کی بھی ضرورت نہیں. کیونکہ الفاظ و جذبات کے باہمی روابط ہی مقاصد ہیں۔ یہ تو اس کے لیے ایک طرح سے وقوعہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور وقوعہ کا دوسرا نام مقصد ہی تو ہے"!

تلازمی مطالعہ کے ضمن میں اتنی دور جانے کی ضرورت نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ غزل اور اس کے ساتھ ساتھ آج کل لکھی جانے والی الجھی ہوئی آزاد نظموں کے سلسلے میں اسے بڑی کامیابی سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ خیال سے خیال کا جنم لاشعوری عوامل کا مرہون منت ہوتا ہے تو ہمارے سامنے دو اہم نظریات آتے ہیں۔ فرائڈ نے ادب کو متبادل آسودگی قرار دیتے ہوئے اسے جنسی توانائی ("LIBIDO") کا ارتفاع بتایا۔ اس کے خیال میں ناآسودہ عام افراد اور تخلیق کار میں یہی فرق ہے کہ تخلیق کار خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہتا ہے۔ ادھر ناآسودہ خواہشات کا اظہار اور اس سے حاصل ہونے والی تسکین کے لیے فوق الانا ("SUPER EGO") کی آنکھ بچا کر شعور کے چور دروازوں سے وقتاً فوقتاً جھانک لینے ہی پر اکتفا کر لیتی ہیں۔ گو شعور اور اس کے

پہرے دار (CENSOR) بھی سخت ہیں لیکن یہ ناآسودہ خواہشات خوابوں میں بھیس بدل بدل کر آنے کے ساتھ ساتھ قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے نکلنے اور ایسے ہی بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اور فکر سخن میں غرق شاعر کا ذہن بھی قافیہ کی صورت میں ایک ایسا ہی چور دروازہ مہیا کرنے کا باعث بنتا ہے۔ ایڈلر کے احساس کمتری کی روشنی میں اگر غزل میں تعلّی کی روایت اور فخر و مباہات کا جائزہ لیا جائے تو غزل کے نفسیاتی مطالعہ میں دلچسپ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

شعور کی رَو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) کے نظریے سے بھی غزل کے تخلیقی عمل کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے وضع کیا تھا، گو یہ نظریہ تخلیقی عمل کی وضاحت کے لیے وضع نہیں کیا گیا تھا، لیکن اس کی روشنی میں غزل گو شاعر کے اعمال ذہنی کا جائزہ ہمیں ایک نیا زاویہ مہیا کرتا ہے۔ اس نے شعور کی رَو کے چار اساسی اصول بتائے۔

۱۔ ہر ذہنی حالت نجی شعور کا ایک حصہ ہوتی ہے۔

۲۔ جب کہ نجی شعور میں ذہنی حالت ہمیشہ متغیّر رہتی ہے۔

۳۔ ادھر نجی شعور میں بھی خود عمل تسلسل جاری رہتا ہے۔

۴۔ موضوع یا مواد کے بعض حصوں کے اخراج کے بعد کچھ اور حصوں میں اظہار دلچسپی کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی مواد میں سے کچھ کا "خیر مقدم" کیا جاتا ہے جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔ [۱]

اس نے شعور کی رو کے عمل کی وضاحت کے سلسلہ میں یہ بھی لکھا:

---

[۱]. WILLIAM TAMES

"A TEXT BOOK OF PSYCHOLOGY"p.152

"کسی پرندہ کی مانند اس میں بھی حالتِ پرواز اور حالتِ سکون پائی
جاتی ہے۔ زبان کا آہنگ بھی اسی کا غماز ہے کہ خیال ایک فقرہ میں
ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر فقرہ وقفہ پر ختم کیا جاتا ہے۔"[۱]

ولیم جیمز نے شعور کی رَو کو پرندہ سے مشابہ قرار دے کر اس میں حالتِ پرواز اور حالتِ سکون کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کی وضاحت کے لیے زبان کے آہنگ کی جو مثال دی اسے اگر غزل سے بدل دیا جائے تو عبارت یوں ہو جائے گی۔

"کسی پرندہ کی مانند (فکرِ سخن میں بھی) حالتِ پرواز اور حالتِ سکون پائی
جاتی ہے۔ غزل کا آہنگ بھی اسی کا غماز ہے کہ ہر خیال ایک شعر میں
ادا کیا جاتا ہے اور پھر ہر شعر قافیہ پر ختم کیا جاتا ہے۔"

گو اس نے اس ضمن میں لاشعوری محرکات پر خصوصی توجہ نہ دی لیکن چوتھے اصول سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعور کی رَو بھی کسی نہ کسی حد تک لاشعور کے زیرِ اثر رہتی ہے ورنہ وہ یہ نہ کہتا کہ "مواد میں سے کچھ کا تو خیر مقدم کیا جاتا ہے، جب کہ کچھ کو مسترد کر دیا جاتا ہے"۔ خود غزل گو کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ایک قافیہ اس کے ذہن میں ایک خاص نوع کا خیال ہی کیوں ابھارتا ہے۔ اچھے شاعر کو مضامین کی کمی نہیں۔ اس لیے بہت سے مضامین میں سے کسی ایک کا "خیر مقدم" کرنا اور بقیہ کا مسترد کرنا دراصل لاشعوری عوامل کی بنا پر ہوتا ہے۔ ویسے ردّ و قبول کا یہ عمل کسی حد تک شعوری بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس صورت میں جب شاعر فی الواقعہ سوچ سمجھ کر بہت سے مضامین میں سے کسی ایک کا "خیر مقدم" کرتا ہے۔ لیکن جب بعض مضامین تصورات یا نظریات پر تفوق حاصل کرنے کے بعد ایک

۱۴۷

ہی خیال ذہن پر چھا جائے تو یہ سراسر ان نفسی عوامل کا مرہونِ منت ہوتا ہے جن کی تہ میں لاشعوری محرکات کی کارفرمائی ہوتی ہے گو ہمارے ہاں نہ تو صحیح نفسیاتی علاج گاہیں ہیں اور نہ ہی اعلیٰ نفسیاتی تجربہ گاہیں، اس لیے میرے ان خیالات کو محض ذہنی قیاس آرائی پر ہی محمول کیا جاسکتا ہے لیکن اگر تلازمی امتحان (ASSOCIATION TEST) کا بندوبست کیا جاسکے، تو قوافی کو مہیج بناکر ان سے شاعر کے ذہن میں فوری طور سے وارد ہونے والے الفاظ کے سلسلۂ دراز کے ساتھ ساتھ چل کر لاشعور کے نہاں خانہ میں جھانکا جاسکتا ہے۔ جس طرح لفظ "سرخ" تین آدمیوں میں جداگانہ سلسلۂ خیال کا محرک بنتا ہے۔ اسی طرح قوافی سے بھی غزل گو کے ذہن کا معاملہ کھولا جاسکتا ہے۔

ردیف گو قافیہ کے ساتھ محض دم چھلا ہی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ بھی کسی حد تک نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہوسکتی ہے، سبھی جانتے ہیں کہ غزل کے تمام اشعار کا (نظم کی مانند) ایک موضوعی ہوکر ایک خیال کے تابع ہونا لازم نہیں، مسلسل غزلوں سے قطع نظر بعض اوقات عام غزلوں میں بھی جذبہ کی وحدت بظاہر تنوع میں یک رنگی پیدا کر دیتی ہے۔ لیکن ایسی غزلیں نسبتاً کم ہوتی ہیں۔ اس لیے ردیف کی تکرار ذہنی لحاظ سے قاری کو انتشار مضامین یا پریشان خیالی کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ اگر غزل کو مختلف رنگوں کے صفحات کی کتاب سمجھا جائے تو ردیف انہیں ایک جلد میں باندھنے والا دھاگہ بن جاتی ہے۔ الغرض کثرت میں وحدت تنوع میں یک رنگی اور انتشار میں نظم اسی کے مرہونِ منت ہے۔ ردیف بعض اوقات کامیاب اظہار میں رکاوٹ بھی بنتی ہے۔ لیکن اچھے شاعر غزل کی تکنیک کے سامنے بے بس کٹھ پتلی نہیں بنتے۔ اس لیے انہوں نے ردیف کے بظاہر بے جان، بے مقصد اور بے جا تکرار والے الفاظ کو زندہ سمجھتے ہوئے انہیں بھی خیال کی وضاحت یا تزئین

کے لیے ممد بنالیا۔ دبستانِ لکھنؤ کے بیشتر شعراء کے ہاں مشکل ردیفوں کے خوب صورت استعمال کی نادر مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ہمیں یہاں ردیف کے اچھے استعمال سے غرض نہیں بلکہ ردیف کی نفسیاتی اہمیت عیاں کرنی ہے۔ غالبؔ کو بلا شبہ نرگسی شخصیت کی مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی تین مشہور نرگسی غزلوں کے مطلعے درج ہیں:

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

•

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

•

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

•

ان ردیفوں کی نفسیاتی اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ غالبؔ سے پہلے بھی شعراء نے اپنی اپنی ذات کے لیے اشاریہ بنانے کی سعی کی۔ چنانچہ میرؔ کے بقول:

آوے گی میری قبر سے آواز مرے بعد
ابھریں گے عشق دل سے ترے راز مرے بعد

"مرے آگے" کی ردیف نسبتاً زیادہ مقبول رہی ہے، دو شعر درج ہیں:

اک طفلِ دبستاں سے فلاطوں مرے آگے
کیا منہ ہے ارسطو جو کرے چوں مرے آگے (انشاء)

خامش ہیں ارسطو و فلاطوں مرے آگے
دعویٰ نہیں کرتا کوئی موزوں مرے آگے
(مصحفیؔ)

بلحاظِ مضمون غالبؔ، انشاؔ، اور مصحفیؔ تینوں کی غزلیں مسلسل ہیں۔ (مصحفیؔ نے دو غزلہ کہا ہے) یوں یہ اور اسی نوع کی دیگر ردیفیں نفسیاتی دلچسپی کی حامل ثابت ہوتی ہیں۔ کیونکہ ردیف کو ذات کا حوالہ بنا کر ان غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق سے شاعر جو لاشعوری تسکین پا رہا تھا وہ اسے محض ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں وہ اس جذبہ کے آگے بے بس ہو کر رہ جاتا ہے۔

غزل کا یہ نفسیاتی مطالعہ مقطع کے بغیر ادھورا رہ جائے گا۔ مقطع اس بناء پر خصوصی نفسیاتی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص اسے ایک لحاظ سے ذاتی اور نجی بنا دیتا ہے۔ غزل اگر اس کا اپنے شوق سے تعمیر کردہ مکان ہے تو تخلص اس پر "نیم پلیٹ" لگانے والی بات بن جاتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ غزل اگرچہ دوسروں کے لیے لکھی جاتی ہے۔ لیکن مقطع بالعموم شاعر اپنے لیے لکھتا ہے۔ اسی لیے تو بیشتر مقطعے نرگسی رنگ میں رنگے ملتے ہیں۔ ان سے کچلی شخصیت اور احساس کمتری کے مارے شاعر کو نفسی تسکین یا پھر فرائڈ کے الفاظ میں "متبادل آسودگی" حاصل ہوتی ہے، حتیٰ کہ جن شعراء کا عام رنگ نرگسی نہ ہو ان کے بھی بعض مقطعے نرگسیت کے چراغ سے فروزاں نظر آتے ہیں۔ مقطع میں تعلّی غزل کی قدیم ترین روایات میں سے ہے۔ اور تعلّی کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل الفت ذات ہی کے مظہر ہوتے ہیں۔ حریفوں پر چوٹیں، زمانے کا گلہ، فن کا زعم، زبان پر ناز اور ان سب پر مستزاد الفتِ ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا۔ غرضیکہ انداز ہائے تعلّی اور مقطعوں میں ان کے اظہار میں کافی سے زیادہ وسعت اور تنوع کی گنجائش ہے گو اس نوع کے اشعار مقطع ہی کے لیے مخصوص نہیں اور غزل کے دیگر اشعار

میں بھی ایسے مضامین ادا کیے جا سکتے ہیں، اور کیے جا رہے ہیں لیکن تخلص سے ان پر شخصیت کی چھاپ بھی لگ جاتی ہے:

تخلص کا انتخاب بذاتِ خود نفسی تسکین اور لاشعوری محرکات سے عاری نہیں، پیدائش پر والدین نے جو نام بھی لکھا اس میں شاعر کی پسند، مرضی یا انتخاب کو دخل نہ تھا لیکن شعوری طور سے اپنے لیے ایک "نئے نام" یا تخلص کا انتخاب اس بنا پر کئی نفسی پیچیدگیوں کی عقدہ کشائی کر سکتا ہے کہ اس تخلص کو اس کی انفرادیت فنی عظمت، اور شہرت کے لیے علامت بننا ہوتا ہے۔ غالب، یگانہ، فانی ایسے تخلص تو واضح طور سے ان شعراء کی شخصیت کی نفسی اساس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن دیگر شعراء کا بھی اگر بلحاظِ تخلص تلازمی امتحان ہو تو نفسیاتی لحاظ سے خاصی عقدہ کشائی ہو سکتی ہے۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ کا مطلب نہ تو غزل پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دینا ہے اور نہ ہی اس کی عظمت و اہمیت کی وضاحت کرنا بلکہ اس قدیم اور مقبول صنفِ شعر کا نئے زاویہ سے جائزہ بلکہ تحلیل مقصود ہے۔ مجھ سے قبل بھی بعض حضرات نے غزل اور اس سے مخصوص بعض روایات کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ لینے کی کوشش کی۔ یہ سعی کہاں تک مشکور ہے یا نامشکور، سردست اس سے غرض نہیں، لیکن اس سلسلے میں اتنا یقیناً عرض کروں گا کہ نفسیات نہایت وسیع اور پیچیدہ علم ہے، اس لیے وقتاً فوقتاً چند اصطلاحات کا استعمال ہی کافی نہیں۔ اصطلاحات کا معاملہ کتنا الجھا دینے والا ثابت ہو سکتا ہے۔ اس کا اندازہ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی مشہور کتاب "اردو غزل" سے لگایا جا سکتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"تحت الشعور کے تاریک پردے پر زندگی کے ارتقاء کی کروڑوں برس کی یادیں نقش ہوتی ہیں۔ ہم اگر اپنی خواہشوں اور امنگوں کا تجزیہ کریں

تواس سے ان کا رشتہ جڑا ہوا پائیں گے"

اجتماعی لاشعور کا نظریہ ژونگ کی نفسیات میں اساسی حیثیت رکھتا ہے ڈاکٹر صاحب تحت الشعور کی اصطلاح سے دراصل اجتماعی لاشعور والی بات کہہ رہے ہیں۔ یہی نہیں انہوں نے تحت الشعور کو ایک سے زائد موقع پر لاشعور کے مفہوم میں بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اقتباس کے آخر میں یوں رقمطراز ہیں:

"شاعر تحت شعور کی بھول بھلیوں میں قدم رکھتے ہوئے ذرا نہیں ہچکچاتا، وہاں وہ ان چھپی ہوئی قوتوں سے اپنا رشتہ جوڑنے کی کوشش کرتا ہے"

یہ دراصل لاشعور کے تخلیقی لاشعور بن جانے کا تذکرہ ہے گو تنقید محض اصطلاحات کا کھیل نہیں۔ لیکن جب کسی مقبول کتاب میں ایسا ہو تو اس سے ادب کے قارئین اور طلباء دونوں الجھنوں کے شکار ہو سکتے ہیں۔

غزل کے اس نفسیاتی مطالعہ سے کسی حد تک یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ غزل میں SURVIVE کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ شاعر کسی عہد کا ہو، اس کے کچھ نہ کچھ نفسی تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ اور وہ اظہار کے لیے بے قرار بھی رہتے ہیں۔ غزل نے سیاسی انحطاط، دروں بینی اور ذہنی انتشار کے دور میں شعراء کو اظہار کے لیے ایک قوی سانچہ مہیا کیا تھا اور آج بھی دروں بینی اور ذہنی انتشار کا راج ہے اجتماعی مقاصد کے فقدان کی بناء پر فرد اپنی ذات میں ریشم کے کیڑے کی طرح مقید ہو رہا ہے۔ دروں بینی اور ذہنی انتشار نے ایک عہد کی نسل سے آزاد نظم کو مقبول کرایا، تو دوسری نسل نے اس میں لفظ کو یا تو بت بنا کر پوجا ورنہ خود کو محمود غزنوی سمجھتے ہوئے انہیں سومنات جانا، اب تو جدید

ترین شعراء کی "بغاوت" میں بھی تھکن اور اظہار کی ناکامی کا احساس ہوتا ہے اور اب جب کہ "تکرار و توارد نے ان سے نئے پن کی سنسنی بھی چھین لی ہے تو ایسے میں غزل ہی کی طرف نگاہ جاتی ہے۔

غزل اور رومانی طرزِ احساس

رومانی تنقید پر اپنے مقالہ کے آغاز میں مَیں نے یہ لکھا تھا، گو اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں۔ لیکن رومان، رومانی رومانیت، رومانی طرزِ احساس اور رومانی زاویۂ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی۔ چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گرہیں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں۔ اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کی بجائے ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے، جس کا عنوان یہ ہو۔ "رومانی کون نہیں" اور "رومانیت کیا نہیں" اور اب اردو غزل میں رومانی طرزِ احساس کا مطالعہ کرتے وقت میں بھی اسی الجھن میں گرفتار ہوں کہ بات کہاں سے شروع کی جائے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ رومانی یا رومانیت سے وابستہ مفاہیم کی فہرست

خاصی طویل ہے، یہی نہیں بلکہ مختلف اوقات میں ان مفاہیم میں بھی معانی کے نئے نئے شیڈ نظر آتے ہیں۔

اردو تنقید کی یہ بہت بڑی خرابی ہے کہ بیشتر مقبول تنقیدی اصطلاحات اور ان کے ساتھ ساتھ مباحث اور مسائل و نظریات مغرب سے لیے گئے ہیں لیکن ان کا اطلاق اپنی ادبیات اور تخلیقات پر کرنا پڑتا ہے۔ اب یہ نقاد کی اپنی مہارت (اور بعض صورتوں میں چالاکی) ہے کہ وہ ان سے کس طرح کام لیتا ہے۔ بعض اوقات بات بن جاتی ہے اور بعض اوقات نہیں۔ کبھی ان سے راہنمائی ملتی ہے تو کبھی گمراہی۔ کبھی ناقد ان سے تخلیقات میں کئی جہات کا جہانِ نو دریافت کرتا ہے۔ تو کبھی (غلط استعمال یا کج فہمی کی بنا پر) ان سے خلطِ مبحث کرتا ہے اور ان سب پر مستزاد وہ ناقدین ہیں۔ جو مغربی ناقدین کی تحریروں سے خوشنما اقتباسات اور نئی نئی اصطلاحات کو آرائشِ مقالات میں یوں استعمال کرتے ہیں۔ جیسے پھوہڑ کوٹھی والی کے ڈرائنگ روم میں ڈیکوریشن پیس!

مغربی اصطلاحات کے عجیب و غریب استعمال کی نمایاں ترین مثالوں میں سے رومان اور اس سے بننے والی دیگر اصطلاحات اور الفاظ پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہ ایسے لیبل بن چکے ہیں کہ یلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادی، سجاد انصاری، اختر شیرانی وغیرہ سب پر چسپاں کیے جا چکے ہیں۔ حالانکہ خوش رنگ اسلوب یا عذرا سلمیٰ کا نام لینا رومانیت نہیں ہے۔

رومانی طرزِ احساس یا رومانیت کی تعریف کے سلسلہ میں بعض سوالات اساسی نوعیت کے حامل ہیں۔ مثلاً کیا یہ معاصرین کے مقابلہ میں اظہار انفرادیت ہے یا زمانہ کے خلاف بغاوت؟ کیا یہ مسلّمات کو توڑنے کا نام ہے یا نئے تجربات کا؟ اور پھر ان کے ساتھ ساتھ ایسے مسائل بھی ہیں کہ کون سا عہد رومانی طرزِ احساس

کے فروغ کے لیے موزوں ہے اور یہ کہ اس کی نشوونما میں کون سے محرکات آبیاری کرتے ہیں؟ الغرض سوالات اور مباحث بڑھتی لہروں کے پھیلتے دائروں کی مانند ہیں۔ ان مباحث سے جنم لینے والی تمام بحثوں سے ایک نکتہ تو یقیناً روشن ہوتا ہے کہ رومانی طرزِ احساس کو محض رومانیت کی اس تحریک تک مخصوص قرار نہیں دیا جا سکتا، جس نے ورڈز ورتھ اور کولرج کی تحریروں کی صورت میں جنم لیا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک کی صورت میں رومانی طرزِ احساس گویا محدب شیشہ میں سے ایک نقطہ پر مرکوز ہو گیا۔ لیکن کیا اس تحریک سے قبل یا بعد میں ادب میں رومانی طرزِ احساس ملتا ہے؟ بیشتر ناقدین اس کا جواب اثبات میں دیتے ہیں۔ سیدھی سی بات ہے اگر احساس عالمگیر ہے تو مخصوص انداز میں اس کی رنگ آمیزی بھی عالمگیر ہی ہو سکتی ہے۔ شاید اسی لیے ہربرٹ ریڈ نے قطعی الفاظ میں یہ دعویٰ کیا:-

"رومانیت عالمگیر وقوعہ تھا اور اب بھی ہے" [۱]

رومانی طرزِ احساس کی تشریح و توضیح میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور وہ سب کا سب غلط بھی نہیں۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان تمام تعریفات کا مطلب ذہن میں الجھنیں ضرور پیدا کرتا ہے۔ اس لیے ناقدین کے حوالوں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے رومانی طرزِ احساس کو اقبال کے الفاظ میں "آزادی و دہر آشوبی" سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ایسی آزادی و دہر آشوبی جو کاوشِ انجام" سے بے نیاز ہو! ہو سکتا ہے بعض اصحاب کو یہ تعریف محدود یا یکطرفہ محسوس ہو لیکن میں سمجھتا ہوں آزادی، دہر آشوبی اور کاوشِ انجام سے بے نیازی، رومانی طرزِ احساس کی تشکیل میں اساسی

---

[۱]. "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.15

حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ تخلیقات میں مخصوص انداز سے جلوہ گر بھی ہوتے ہیں۔
اس انداز سے دیکھیں تو رومانی طرزِ احساس کو بلاشبہ جذبات، احساسات اور ہیجانات
اتنا قدیم قرار دیا جا سکتا ہے کہ جب تک احساس اذہان میں خوابیدہ رہتا ہے، وہ
الفاظ کے پیکر سے نا آشنا ہوتا ہے۔ اسے اظہار و ابلاغ کے قابل بننے کے لیے بعض
اوقات طویل مدت تک تمدنی تغیرات اور تہذیبی انقلابات کی موجِ بلاخیز سے گزرنا
پڑتا ہے۔ تب کہیں جا کر وہ مبہم اور غیر واضح احساس ایک ایسی قطعی صورت اختیار
کرتا ہے کہ اسے کسی مکتبۂ فکر کا عنوان قرار دیا جا سکے' رومانی طرزِ احساس کی قدامت
میں یورپین ادبیات کے ناقد ہومر تک پہنچے ہیں۔ چنانچہ ایف۔ ایل۔ لوکس نے اپنی
معروف تالیف "THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEALS"
(ص ۵۵) میں ہومر ہی کو پہلا رومانی شاعر قرار دیا ہے۔

ان تمام مباحث کے تناظر میں اردو غزل میں رومانی طرزِ احساس کا جائزہ
لینے سے پیشتر یہ امر واضح کرنا لازم ہے کہ ۱۸۵۷ء تک کی شاعری غزل کے مترادف
تھی۔ ہر چند کہ شعرا نے تمام اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن اس تمدن میں غزل
کی جو مرکزی حیثیت رہی ہے وہ اتنی نمایاں ہے کہ اس پر بطورِ خاص زور دینے
کی ضرورت نہیں، اس لیے غزل میں رومانی طرزِ احساس کا مطالعہ کسی حد تک
اردو شاعری کا مطالعہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ غزل میں اظہار و ابلاغ کے اپنے
مخصوص تقاضے ہیں۔ دو مصرعوں میں خیال بندی اور ہر شعر کی دوسرے سے
لاتعلقی ایسی خصوصیات ہیں جو اسے دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہیں۔ اگر رومانی
طرزِ احساس "آزادی و دہر آشوبی" سے عبارت ہے تو بلاشبہ غزل ایک ایسی صنف
ہے جو اپنی تکنیک کی پیدا کردہ تنگ دامانی، موضوعات کی محدود فہرست اور
عشق و عاشقی کے مسلمات کی بناء پر رومانی طرزِ احساس کی حامل تو کجا ہوتی اس

کی راہ میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہے۔ غزل کی کئی سو سالہ تاریخ دیکھ لیجیے۔ ہزاروں شعراء کا مطالعہ کر لیجئے، چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر سبھی آزادیٔ فکر کے جوہر سے تہی داماں نظر آئیں گے۔ اس کی مقبولیت کا راز بھی شاید اسی میں مضمر ہو کہ کم اور محدود تخلیقی استعداد کے حامل شعراء کے لیے بندھے ٹکے موضوعات کے سانچوں میں شعر سازی بہت آسان رہی ہے۔ جب کہ غالب ایسا شاعر اظہار کی تمام تر قوتوں کے باوجود احتجاج کرتا ملتا ہے:

بقدرِ شوق نہیں ظرف تنگنائے دل
کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لیے

غزل ایک نرم رَو ندی کی مانند ہے، ایسی ندی جس میں جذبات کا خروش کو ملتا کا رنگ لیے ملتا ہے تو احساسات کا سلسلہ تہِ آب لہر کی صورت اختیار کرتا ہے۔ غزل ایسے دریا کا منظر پیش کرتی ہے جس کے بہاؤ اور ٹھہراؤ میں تمیز ممکن نہ ہو لیکن۔ اور یہ لیکن بہت بڑی ہے۔ اس میں کبھی کبھی ایسی لہر بھی ابھرتی ہے جو اس کی نرم روی سے ہم آہنگی کے باوجود طوفان بہ داماں ہوتی ہے۔ اردو غزل میں ولؔی ایسی پہلی لہر بنتا ہے اور اس کے بعد میرؔ، مومنؔ، غالبؔ، حالؔی اور اقبالؔ وغیرہ مزید لہریں ہیں۔

موضوعات کے نقطۂ نظر سے جائزہ لینے پر قدیم غزل کا شاعر اور دکھن میں بسنے والا مسلم فن کار ایک خاص کش مکش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ بت پرست ہندوستان میں گیت، دوہوں، بھجنوں اور ڈراموں کی صورت میں جو ادب ملتا تھا وہ رادھا کرشن کی محبت کی صورت میں جنس آمیز تھا۔ ہندو مذہب زمینی تھا، اس لیے یہ آسمانی مذہب اسلام کے پیروکاروں کے مزاج سے مطابقت نہ رکھتا تھا۔ اس صنم کدہ کے تخلیقی ابال اور اس سے وابستہ جذباتی ہیجانی کیفیات اور ان کی مظہر زبان کو منزہ رکھنے کے لیے غزل اور عشق و محبت میں ایرانی تہذیب و تمدن کو راہنما ستارہ قرار

قرار دیا گیا دکھنی غزل اس عبوری دور کی ذہنی کش مکش کی زیر سطح عکاسی کرتی ہے۔ وہ جذباتی سطح پر اس دھرتی سے ناطہ جوڑنے کے لیے سعی کناں بھی ہے۔ اور ذہنی سطح پر اسے گریزاں بھی! یہ کیفیت واضح اور غیر واضح طور پر جاری رہی۔ حتیٰ کہ ولؔی نے آکر غزل کو نیا انداز بخشا۔

غزل میں رومانی طرز احساس کا اظہار موضوعات کے ساتھ ساتھ اسلوب کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ اس کی طرح ولؔی نے ڈالی تھی۔ اس نے ایک طرف غزل کو عشق کے دکھنی انداز (یعنی رادھا کی پیروی میں عورت کی جانب سے اظہارِ عشق) سے آزاد کیا تو دوسری جانب زبان سے مقامی اثرات ختم کر کے اسے فارسی آمیز کیا، اس کے بعد آنے والے شعراء، میؔر، مومؔن، غالؔب وغیرہ کی صورت میں بھی یہی انداز ملتا ہے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے غزل میں باغیانہ انداز پر مضامین نو کے انبار نہ لگائے لیکن اس کے باوجود ان کے منتخب اشعار اسی نفسی کیفیت کے غماز ہیں۔ جو شاعر میں وہ بے اطمینانی اور بے چینی پیدا کرتی ہے کہ وہ اپنے معاصرین سے ہٹ کر سوچتا اور لکھتا ہے۔ میؔر کی "کم دماغی" کسی حد تک شیلےؔ کی اعصابیت سے مشابہ قرار دی جا سکتی ہے۔ شیلےؔ نے یہ کہا تھا:

"OUR SWEETEST SONGS ARE THOSE, THAT TELL US
OF SADEST THOUGHTS"

اور اسی انداز پر میؔر بھی یوں گویا ہوتا ہے:

ہم کو شاعر نہ کہو میؔر کہ صاحب ہم نے
درد و غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا

اسی طرح مومؔن کی جنس پسندی اور اس کی غزلوں کا "SENSOUS" انداز بعض اوقات بائرن کی یاد دلاتا ہے۔ حتیٰ کہ بائرن کی مانند اس نے بھی جنگ آزمائی

کی تلقین کی۔ طبائع یا موضوعات کی یہ مشابہت بالکل سطحی ہے۔ اور اسے غیر ضروری اہمیت دینے کی بھی ضرورت نہیں، نہ مجھے ہند کے ان غزل گو شعراء کو انگلستان کے رومانی شعراء کا ہم پلہ ثابت کرنا ہے۔ صرف اس امر کی طرف اشارہ مقصود تھا کہ رومانی طرزِ احساس کی حامل طبائع یا اندازِ سخن کسی ملک، تہذیب یا ادب سے مخصوص نہیں ہے۔

ان تمام شعراء میں سے غالؔب سب سے زیادہ پیچیدہ تخلیقی شخصیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلسفہ سے شغف اور انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ اسے بچا گیا۔ ورنہ اس کی غم پسندی مریضانہ یاس پرستی کو جنم دینے کا باعث بنتی۔ غالب کا رومانی طرزِ احساس اس شدید انفرادیت کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ جس نے اگر اظہار میں جدت پیدا کی تو ترکیب تراشی میں حسنِ ادا! غالب کا اپنی انا پر مبنی عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب سے تعلقات میں برابری بلکہ بعض اوقات تو مسابقت کا دعویٰ اور ان کے ساتھ ساتھ اس کا مخصوص تصورِ زیست جس میں غم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ سب اس کے رومانی طرزِ احساس کے مظہر ہیں۔

غالب کے عہد تک غزل کا جائزہ لینے پر واضح ہوتا ہے کہ بلحاظ مضامین اس میں معانی کی سطحیں ملتی ہیں۔ ایک سطح تقلیدی اشعار اور تکرار و توارد سے عبارت ہے۔ شعراء کی اکثریت اس سطح سے ماورا پرواز کی سکت نہیں رکھتی۔ اس سطح پر زبان میں بھی یکسانیت ملتی ہے۔ اور اظہار میں تنوع اور نئے پن کی باس کے علاوہ باقی سب کچھ مل سکتا ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جس پر گنتی کے چند شعراء نظر آتے ہیں۔ یہ وہ ہیں جو کامیابی سے زقند بھر کے دوسری سطح تک پہنچ سکے۔ دؔلی، میؔر، مومؔن اور غالب نمایاں ترین مثالیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ شعراء کیسے ایک سطح سے دوسری اور زیادہ بلند سطح پر پہنچ پائے۔ میری دانست میں اس کا جواب

ان کے رومانی طرزِ احساس میں مضمر ہے۔ رومانی طرزِ احساس نے ان کی تخلیقی شخصیت میں جو پیچیدگی پیدا کی، اس سے ان کا تخیل یوں متاثر ہوا کہ تخلیقی عمل انہیں بلند سے بلند تر مقامات پر لے گیا، شخصیت کے تخلیقی اظہار میں نچلی سطح سے بلند سطح پر زقند بھرنے کے لیے جس نفسی توانائی کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ رومانی طرزِ احساس کی مرہونِ منت ہے۔

ہربرٹ ریڈ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے :

"انسانی ثقافت کی تمام تاریخ سے یہ نکتہ عیاں ہوتا ہے کہ جمالیاتی اظہار اور ابلاغ کی دو امکانی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو وہ ہے جسے کیٹس نے "صناعی سے جنم لینے والے حسنِ کاذب" سے تعبیر کیا، اس صورت میں ادراک و احساسات کے منتخب عناصر کے تار و پود ہی کو اظہار کے مترادف جانا جاتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرے عنصر کو کیٹس نے "احساس کی صدائے حق" قرار دیا۔ اس سے مراد ہے ادراک و احساسات کی علامتی ترتیب کا بلاواسطہ اظہار، فن کے ان دونوں طریقوں سے کسی طرح بھی سمجھوتہ ممکن نہیں ہے۔ کیونکہ مؤخر الذکر حواسی ادراک کی تنظیم ہے۔ ہم پہلے کو فن کا وہ کلاسیکی تصور قرار دے سکتے ہیں۔ جس میں فن صناعت اور کھیل کے درجہ تک پہنچ جاتا ہے، جبکہ دوسرا رومانی تصورِ فن ہے جس کی اساس تجربہ کی نوعیت سے وابستہ شدتِ احساس کے ابلاغ پر استوار ہے اور جس کے نتیجہ میں فن کار کا خلوص ایک کلٹ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔" لہ

لہ. "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.153

اس معیار پر دہلی اور لکھنو سکول کے شعراء کی غزلیں پرکھیں تو کلاسیکی اور رومانی اصطلاحات استعمال کیے بغیر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دہلی کے شعراء (جس کی نمائندہ مثال میر تقی میرؔ ہے) کی غزل "احساس کی صدائے حق" ہے، جب کہ لکھنوی شعراء (نمائندے مثلاً: ناسخؔ اور نصیرؔ) کی لفظی جمناسٹک جذبات و احساسات کی آنچ سے خالی ہونے کے باعث محض "صناعی سے جنم لینے والا حسنِ کاذب" ہے اس معیار کے مطابق مخصوص رجحانات کے ادبی ادوار اور تحریکوں کے ساتھ ساتھ انفرادی شعراء کا بھی یکساں طور سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایک ہی عہد میں سانس لینے والے شعراء جیسے میرؔ اور سوداؔ، انشاءؔ، مصحفیؔ، غالبؔ اور ذوقؔ وغیرہ کے تقابلی مطالعہ سے با آسانی احساس کی "سچی آواز" اور "جھوٹی آواز" میں تمیز کرتے ہوئے ان کی شاعری کے انفرادی رجحانات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے غزل میں تغیرات کی آمد آمد نظر آتی ہے جس کی مثال حالیؔ کی غزل میں ملتی ہے، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک میں غزل کو شعوری طور پر بغاوت سے روشناس کرایا گیا۔ جس کی مثال فیض کی غزل ہے۔ ادھر اقبال ان سب سے الگ تھلگ غزل کو نیا روپ دینے کے لیے سعی کناں نظر آتا ہے۔ ان تینوں میں ایک خصوصیت مشترک ہے کہ ان کے ہاں رومانی طرزِ احساس نے "آزادی و دہرآشوبی" کے لیے مقصد پسندی کا روپ دھارا۔ ویسے اپنے مخصوص حالات اور سیاسی مقاصد کی بناء پر ان تینوں کے مقاصد جداگانہ ہیں۔

ان دونوں کے مقابلہ میں حالیؔ نے اسلوب کی طرف خصوصی توجہ نہ دی شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ خود غزل میں میکانکی اظہار اور تکنیکی پابندیوں کے خلاف تھے، حالیؔ نے صرف موضوعات تک خود کو محدود رکھا۔ اس کے برعکس فیضؔ نے اپنے تمام سنئے پن، جدید انداز اور بغاوت کے باوجود اپنی غزل میں کلاسیکی پیرایہ

اظہار اپنایا اور یہی حال اقبالؔ کا ہے۔ جس نے غزل میں کلاسیکی روایات کو یوں برتا کہ اسے کلاسیک بنا دیا۔

معاصرین پر نگاہ ڈالیں تو کسی کے ہاں بھی وہ بات نظر نہیں آتی ہے، جسے رومانی طرزِ احساس سے تعبیر کیا جا سکے ..... شاید اس لیے کہ رومانی طرزِ احساس ہر عام تام کے لیے نہیں، اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ غزل گو شعراء کی اکثریت نشیب میں نظر آتی ہے جب کہ گنتی کے چند ہی بلندی تک پہنچ پاتے ہیں۔

آج فضا میں وہ سناٹا اور عصر میں وہ گھٹن موجود ہے۔ جو کسی طوفان کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ ادب میں گھٹن کے خاتمے کے لیے رومانی طرزِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے کہ اس سے شاعر میں معلوم سے نامعلوم کی طرف جست لگانے کی جرأت پیدا ہوتی ہم نگاہیں اٹھائے آسمان کو تک رہے ہیں۔ مگر باہر سے کچھ نہ ملے گا، اس کے لیے تو ہمیں خود اپنے اندر جھانکنا ہوگا۔

شاعری میں زنانہ پن کی مثال : ریختی !

سب سے پہلے اس معاشرہ ، ماحول اور تمدّن کا تجزیہ کرنا ہوگا، جس نے دبستان لکھنؤ کے لیے متبذل ، سوقیانہ اور فحش اشعار کو ٹریڈ مارک قرار دینے کے ساتھ ساتھ ریختی کو بھی جنم دیا۔

دلّی کی تباہی کا لکھنؤ کے عروج سے بہت گہرا تعلق ہے ۔ وہ مغلیہ سلطنت جس کا عروج پریوں کا افسانہ معلوم ہوتا تھا ۔ اب نقطۂ عروج کے بعد انحطاط کی شکار تھی ، انگریز تاجروں کی سازشوں ، اندرونی ریشہ دوانیوں اور حملہ آوروں کی لوٹ کھسوٹ نے اس بیمار پر عالمِ نزع طاری کر رکھا تھا۔ متوسط طبقہ برائے نام تھا۔ رہے عوام تو وہ سدا بدحال ہی ہوتے ہیں ۔ اس لیے تاریخی دھاروں میں تبدیلیوں کا اثر سب سے زیادہ بالائی طبقہ پر پڑ رہا تھا۔ ملکی خزانہ کی تباہی کی پیدا کردہ اقتصادی بدحالی اور معاشی پستی نے اس دور کے شریفوں، نجیبوں اور

اور امیروں کے لیے وضع داری، قدیم روایات کی پابندی اور سماجی اقدار کے تحفظ کو اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور بنا دیا تھا۔ دردؔ کے کلام میں بلکہ اس دور کے بیشتر شعراء کے کلام میں تصوّف کے پنپنے کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ مادی حالات سے پریشان انسان اس روحانی فرار میں اپنے لیے "افیون" پاتا تھا۔

اس دور میں تحریر کردہ شہر آشوب اور ہجویات وغیرہ کے آئینہ میں ہمیں عوام و خواص کی پریشانی، کاروباری جمود، کساد بازاری، درباداری کے کھوکھلے پن اور امیروں کے ڈھول کا پول ..... سب کچھ واضح طور سے نظر آجاتا ہے علاوہ ازیں میرؔ و مصحفیؔ کی بعض مثنویوں کا بھی اس ضمن میں نام لیا جا سکتا ہے۔ ان حالات میں شاعروں، ہنرمندوں اور فن کاروں نے اگر دلّی چھوڑ روہیل کھنڈ، فرخ آباد، مرشد آباد اور دکن کا رخ کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے اکثریت نے لکھنؤ کو اپنی آخری منزل بنایا جہاں نوابوں نے عیش و عشرت سے لکھنؤ کو عروس البلاد بنا رکھا تھا۔ دردؔ باعمل صوفی تھے۔ اور فقر کی بناء پر انہوں نے دلّی نہ چھوڑی، ورنہ تقریباً سبھی قابل ذکر شعراء نے لکھنؤ میں آکر محفلِ سخن آباد کی۔

جس طرح مریض موت سے پہلے "سنبھالا" لیتا ہے اور چراغ کی لَو بجھنے سے پیشتر ایک مرتبہ بھڑکتی ہے۔ اسی طرح تمام ہندوستان میں مغلیہ سلطنت کے ساتھ ساتھ اسلامی تہذیب اور مشرقی تمدن بھی اپنی موت سے پہلے لکھنؤ کی صورت میں سنبھالا لے کر تاریکی میں ڈوب جانے سے پیشتر وہ شمعِ تہذیب آخری بھڑک دکھا رہی تھی، اس عہد کی زندہ تصویریں اور جزئیات سمیت مکمل ترین مرقعے عبدالحلیم شرر نے کمال چابکدستی سے کھینچے ہیں۔ "ان کے بقول": اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امراء و شرفاء اور احباب کی مخفی دستگیری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت جفاکشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا

مادہ علی العموم اہل لکھنؤ میں فنا ہوگیا اور جو مشاغل انہوں نے اختیار کیے وہ ان کی ترقی کو قومی شاہراہ سے دور کرتے گئے ان کے مشغلے لہو ولعب کے سوا کچھ نہ تھے۔ بے فکری اور فکر معاش سے سبکدوش ہونے نے انہیں کبوتر بازی، بٹیر بازی، چوسر، گنجفے اور شطرنج کا شائق بنا دیا ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور "اندیشہ فردا" کے لفظ سے ساری آبادی نا آشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا۔ جو ان مزخرف کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو اور اس کے شوق نے اور بہتوں کو بھی اس کام میں نہ لگایا ہو۔[1]"

لکھنؤ کی رونق اور عیاشی کا اندازہ ایک اور ذریعہ سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔" ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک نقاروں کا زور کسی لحظہ بند نہ ہوتا تھا۔ سڑکوں پر گھوڑوں، ہاتھیوں، اونٹوں، خچروں، شکاری کتوں، بیلوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جاری رہتا، جس کی وجہ سے راستہ چلنا دشوار تھا۔ لباس فاخرہ زیب تن کیے وضعداران دہلی کے شریف زادے، اطبائے یونانی باکمال مردانے اور زنانے طائفے، اطرافِ ملک کے قوال بھانڈ اور طوائفیں ملازم سرکار تھیں۔ ادنیٰ و اعلیٰ سب کی جیبیں سونے چاندی کے سکوں سے بھری تھیں۔ افلاس و احتیاج کا کوئی یہاں تصور بھی نہیں کر سکتا۔ نواب، وزیر شہر کی ترقی اور خوشحالی پر کمربستہ تھے جسے دیکھ کر یوں محسوس ہوتا تھا کہ فیض آباد شوکت و قسمت میں بہت جلد دلی کا ہم پایہ ہو جائے گا..... شجاع الدولہ طبعاً مہ جبین عورتوں اور رقص و سرود کی طرف مائل تھا، جس کی وجہ سے بازاری عورتوں اور ناچنے والے طائفوں کی شہر میں اس قدر کثرت ہوگئی کہ کوئی گلی کوچہ ان سے خالی نہ تھا اور مالی اعتبار سے وہ اس قدر خوشحال تھیں کہ اکثر ان میں سے ڈیرہ دار تھیں۔ جن کے ساتھ دو دو تین

---

[1] "گزشتہ لکھنؤ"، ص: ۳۲۰

تین خیمے رہا کرتے نواب وزیر جب سفر میں ہوتے تو نوابی خیموں کے ساتھ ساتھ ان کے خیمے بھی شاہانہ شکوہ سے چھکڑوں پر لد لد کر روانہ ہوتے اور ان کے گرد دس دس تلنگوں کا پہرہ ہوتا۔ حکمراں کی اس وضع کو دیکھ کر تمام امرار نوابوں نے بھی بلا خوف و بلا احتساب یہی وضع اختیار کر لی، اور سفر و حضر میں سب کے ساتھ رنڈیاں رہنے لگیں " لہ

شرر رنڈی بازی کے ضمن میں رقم طراز ہیں :

"عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں ... . لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانے میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہوگیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے .... ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی، .... سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ رتبہ حاصل ہوگیا کہ مہذب و شائستہ امرار کی محفلوں میں ان کے پہلو بہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی صحبتیں قائم کر دیں، جن میں جاتے بہت سے مہذب لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی " ٢ہ

لہ۔ "MEMOIRS OF DELHI AND FAIZABAD" Vol.III p. 9-10

٢ہ۔ "گزشتہ لکھنؤ" : ص ۳۲۹ ، ۲۱ - ۳۲۰

یہ طویل اقتباسات اُس لکھنو کی سماجی تصویر پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اس مرکزی نقطہ کا بھی سراغ دیتے ہیں۔ جس کے گرد ان مردوں کی بیرون خانہ زندگی گردش کناں تھی۔ اور بلاشک وشبہ وہ مرکز طوائف کی ذات ہی تھی۔ اس سے ایک اور سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کون سے محرکات تھے جو اس وسیع پیمانہ پر طوائف بازی پر منتج ہوئے کیا یہ محض ایک مخصوص معاشرہ کی عیاشی کا تقاضا تھا یا اس کی تہ میں کچھ اور بھی تھا؟

دراصل سخت پردہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی بنا پر اس عہد کی شریف زادیاں بیگمات اور اشراف خواتین کی اکثریت میں وہ کچھ نہ تھا جو ایک مرد کو گھر کا پابند بنا کر رکھ سکتا ہے۔ بقول شررؔ لکھنو کی شریف عورتیں "ہنرمند نہیں اور گھر گرہستی کے کام میں ..... پھوہڑ ہیں۔ حد درجہ کی مصرف ہیں، چٹوری ہیں" [۱] اور مرزا رسواؔ نے "امراؤ جان ادا" میں ایک لکھنوی گھرانے کی جو جھلکیاں دکھائی ہیں۔ ان سے گھر، گھر نہیں بلکہ ایک "گندہ جہنم" معلوم ہوتا ہے۔ مرد اور خصوصاً انحطاطی معاشرہ کا مرد، زندگی میں اعلیٰ نصب العین اور تعمیری مقاصد کے نقدان کی بنا پر اپنی تمام صلاحیتوں کو (بالعموم) جسم سے وابستہ کر کے ... خوب سے ہے خوب تر کہاں؟ ... ہی کو جب شعارِ زیست بنا لے تو پھر وہ گھر کی جاہل بیوی سے آسودگی نہیں پا سکتا، ایسے میں وہ صرف نسل کشی کا ایک شرعی ذریعہ بن کر رہ جاتی ہے، یہ درست ہے کہ عورتیں مردوں ہی کی بنا پر اس حال کو پہنچی ہوں گی۔ لیکن وجوہات سے قطع نظر یہ حقیقت کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ جب گھر کی مرغی دال بن جائے تو پھر بارہ مصالحوں کی چاٹ کے لیے مرد باہر بھاگنے پر مجبور ہوتا ہے۔

---

[۱] "گزشتہ لکھنو" ۳۲۲ صفحہ

اس موقعہ پر عہدِ عتیق کے یونانی معاشرہ سے قدیم لکھنوی معاشرہ کا موازنہ بہت دلچسپ ثابت ہوگا۔ دونوں میں گھر کی عورتیں مردوں کی ذہنی یا جسمانی ضروریات کے لیے ناکافی تسکین مہیا کرتی تھیں۔ دونوں معاشرے میں مردوں نے گھر سے باہر کی زندگی ہی کو اصل زندگی سمجھا تھا اور دونوں کی عورتوں نے مردوں کے سلوک سے دل برداشتہ ہوکر ہم جنسیت کو شعار بنا لیا۔ وہاں سیفو[1] اور اس کی شاعری نے نام پیدا کیا اور یہاں بھی ریختی سے نسائی ہم جنس پرستانہ تعلقات پر روشنی پڑتی ہے:

رات کوٹھے پہ تری دیکھ لی چوری اناّ
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری اناّ
تو اور بھی کر پیار گلے میرے لپٹ جا
طعنے مجھے سب دیتے ہیں اب لوگ زناخی[2]

رنگین

لیکن ان مشابہتوں کے بعد اختلافات شروع ہو جاتے ہیں۔ یونانی معاشرہ جمہوریت سے توانائی حاصل کر رہا تھا۔ جب کہ لکھنو میں صدیوں کی ملوکیت اب مریضانہ جاگیرداریت کی صورت میں دم توڑ رہی تھی۔ لکھنوی مردوں نے بیویوں سے بھاگ کر طوائف کے ہاں پناہ لی۔ جب کہ یونانی مردوں نے جمالیاتی بلکہ روحانی

---

[1] ۔ سیفو LESBOS شہر کی رہنے والی تھی۔ اس نے فاؤن کے عشق میں خودکشی کر لی تھی۔ انگریزی میں ہم جنس پرست عورتوں کیلئے "LESBIAN" کا لفظ اس سے مشتق ہے۔

[2] ۔ زناخی: ہمدم اور ہمراز عورت۔

تسکین کے لیے مردانہ دوستی کی صورت میں دوستی کا ایک مثالی تصور پیش کرنے کی کوشش کی۔ افلاطون نے اپنے مکالمات میں سقراط کی زبان سے ایسی دوستی کی بہت تعریف کرائی ہے۔ گزشتہ اقتباسات میں لکھنوی مرد کی مختلف النوع "بازیوں" کا ذکر آچکا ہے۔ یونانی معاشرہ بھی کھیلوں کا شائق تھا، بلکہ ایڈتھ ہملٹن[لے] کے بقول تو "دنیا میں یونانیوں نے سب سے پہلے کھیلنا شروع کیا۔ اور یہ کھیل بہت وسیع پیمانہ پر کھیلے جاتے تھے۔ تمام یونان ہی میں طرح طرح کے کھیل تھے اور ہر طرح کی ورزشوں اور کھیلوں کے مقابلے منعقد کرائے جاتے۔ گھوڑوں، کشتیوں اور مشعلوں کی دوڑوں کے علاوہ رقص اور موسیقی کے مقابلے بھی تھے۔ بعض کھیل بہت خطرناک تھے، جیسے تیز رفتار رتھوں سے چھلانگیں لگانا۔ اولمپک کے مقابلوں کی صورت میں انہوں نے دنیا کو پہلی مرتبہ کھیلوں کی عظمت کا احساس کرایا۔ اور ان اکھاڑوں، ورزشگاہوں اور کھیل کے میدانوں نے دیوتا صفت اور پنڈار کے الفاظ میں "پرشکوہ اعضاء رکھنے والے جوانوں" کو ملک بھر میں اپالو کا ہم پلہ بنا دیا۔" اس معاشرہ میں بہت خامیاں ہوں گی۔ لیکن علم و دانش، فن و حرفت اور فلسفہ سے گہری دلچسپی نے ان کی شدت کو اتنا نہ محسوس ہونے دیا۔ اس کے برعکس لکھنو میں فلسفہ تو کجا ڈھنگ کا کوئی فلسفۂ حیات بھی نہ تھا۔ بلکہ نوابوں کی شیعیت کی بناء پر تصوف کی صورت میں زندگی کی بے ثباتی، آخرت کے دھیان اور روحانی ترقی کے ذریعے خدا سے ہم آہنگ ہونے کا جو اخلاقی اور نیم فلسفیانہ تصور ملتا تھا۔ وہ بھی جب ختم ہوا تو مثبت سوچ کے لیے سرے سے کوئی معیار ہی نہ رہا۔ مسلمانوں میں سو فلسفوں کا ایک فلسفہ اور اخلاقی نظاموں کا ایک نظام اسلام کی صورت میں ملتا ہے۔ لیکن اس وقت محض مجالس، سوزخوانی اور تعزیہ داری سے

لے۔ "THE GREEK WAY" p.18

،ی کام چلالیا جاتا تھا۔ میں ان کے مسلک پر اعتراض نہیں کر رہا بلکہ صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ ان کے پاس اور تو اور اسلام کا عطا کردہ اخلاقی نظام فکر بھی نہ رہا تھا۔

لکھنوی معاشرہ میں جس بانکپن اور تصنع نے جنم لیا وہ اب ایک ضرب المثل کی صورت اختیار کر چکا ہے۔ اگر ژرف نگاہی سے جائزہ لیا جائے تو یہ دونوں "صفات" طوائف کے کوٹھے کے علاوہ بھلا اور کہاں سے حاصل کی جا سکتی تھیں۔ تصنع کا تجزیہ اتنا مشکل نہیں کہ جب طوائف کلچر کی علامت اور اس کا کوٹھا مرکزِ تہذیب قرار دے دیا جائے تو اس سے تصنع آمیز اخلاق و آداب، مصنوعی محبت اور زندگی کے بارے میں ایک سطحی مگر دلفریب اندازِ نظر کے علاوہ اور کچھ حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ بانکپن (بلکہ زیادہ بہتر تو بانکہ پن ہے) کا مطالعہ زیادہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا حامل ہے۔ گھر کی عورت سے شوہر کے تعلقات محض جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ مستقل ساتھ سے ان دونوں کی شخصیتوں کے نفسیاتی عوامل ابھر کر خوبیوں اور خامیوں کو جب اجاگر کرتے ہیں تو اس سے جنم لینے والے عمل ورد عمل کی بنا پر ان کی شخصیات سے غلاف اتر کر ایک دوسرے کی تفہیم کو آسان ہی نہیں بنا دیتا بلکہ ایک دوسرے پر مثبت طریقہ سے اثر انداز بھی ہوتا ہے لیکن طوائف کے ساتھ تعلقات خالص جنسی ہی نہیں ہوتے بلکہ ان تعلقات کی قیمت .... بیوی کے برعکس .... . خاندانی ذمہ داریوں کی صورت میں ادا بھی نہیں کی جاتی۔ اس لیے طوائف سے دیرپا تعلقات کی صورت میں مرد دیگر کرداری (اور بسا اوقات سودمند) خصائص کو دبا کر محض جنسی کارکردگی کے بل بوتے پر ہی میدان مارنے کی کوشش کرتا ہے لیکن کب تک ...؟ اس جنسی مسابقت میں مرد کا نقصان دوگونہ ہوتا ہے، ایک تو اس نے کرداری صلاحیتوں کا ضیاع کیا اور دوسرے ان سب کی قیمت دے کر اس نے جنس کو ابھارا تھا لیکن وہ بھی بعد میں دغا دے جاتی ہے۔ نتیجہ میں ایک خاص طرح کی نفسی نامردی[له] جنم لے

له - "PSYCHIC IMPOTENCY"

کر بعد میں نفسیاتی دلچسپی کے حامل مختلف النوع رد عمل پیدا کرتی ہے۔ یہ ایک عام مثال ہے اور میرے خیال میں کم و بیش ان ہی عوامل نے پورے معاشرے کو اس نفسیاتی بیماری میں مبتلا کیا ہوگا۔

لکھنوی معاشرے میں پہلے تو مردانگی کے ڈنکے بجتے ہیں۔ اور خوب طوائف بازی ہوتی ہے۔ یہی وہ وقت ہے جب ہمیں اچھے اچھے شعراء کے ہاں بھی ابتذال اور فحاشی مل جاتی ہے لیکن کب تک ... ؟ اور جب جنسی اضمحلال طاری ہو کر .... کس برتے پر تتا پانی ... ؟ ایسی حالت کو پہنچا دیتا ہے تو طوائف جنسی آلہ سے بڑھ کر دیوان خانہ کی زینت کے لیے چاندنی، گاؤ تکیہ، خاصدان اور اگالدان کی طرح لازم قرار پاتی ہے۔ یوں گاہک اور دکاندار کے درمیان جو فرق تھا وہ ختم کر دیا گیا۔ اور سماجی لحاظ سے وہ دونوں ایک ہی سطح پر آ گئے اب جو طوائف ہمدم و جلیس بنی، تو مستقل قرب نے پھر وہی نفسیاتی عمل دہرایا جس کا میاں بیوی کے تعلقات کے ضمن میں تذکرہ کیا جا چکا ہے، یعنی دونوں کی خوبیوں اور خامیوں کے عمل اور رد عمل کی صورت میں پہلے تو طوائف نے تہذیب، شائستگی اور (تصنع آمیز) اخلاق سیکھے لیکن جب گھن لگے مرد اسے کچھ نہ سکھا سکے تو پھر اس نے اپنے کوٹھے کو درس گاہ میں تبدیل کر لیا اور مردوں نے ان سے بھلا کیا سیکھنا تھا ... ؟ وہ اس سے سیکھ ہی کیا سکتے تھے ... ؟؟ وہ کیونکہ لاتعداد "بازیوں" سے اپنی دانست میں تمام مردانہ اوصاف حاصل کر چکے تھے۔ اس لیے اب وہ طوائف سے بانکپن اور اس ضمن میں آنے والی دیگر نسائی خصوصیات ہی تو سیکھ سکتے تھے اور یہی انہوں نے سیکھا۔ بانکپن تو نسوانی ہتھیار ہے۔ مردانگی کی موجودگی میں اس کی ضرورت ہی کیوں محسوس ہو ؟

اس معاشرہ میں کس حد تک زنانہ پن پیدا ہو چکا تھا اور عورت کس کجرو یانہ انداز سے ان کے اعصاب پر سوار تھی۔ اس کا اندازہ "دریائے لطافت" میں بحروں

کو "زنانہ" بنانے (پری خانم، پری جان وغیرہ) سے نہیں ہو سکتا بلکہ اس امر سے ہو گا کہ واجد علی شاہ نے "جوان حسین عورتوں کی ایک چھوٹی زنانہ فوج" تو مرتب کی ہی تھی۔ اس کے ساتھ ساتھ عورتوں کے ناموں پر بعض "پلٹنوں کے نام اختری، نادری[۱]" وغیرہ بھی رکھ دیئے۔

ایسے ماحول میں ریختی کی وقوع پذیری پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ ہاں! اس کی عدم موجودگی نفسیاتی تعجب کی باعث بن سکتی تھی۔

ریختی کا غزل میں محبوب کے بدلتے تصور کی حیثیت سے بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

ولی سے پہلے کے بیشتر شعراء کے ہاں غزل میں اظہارِ عشق عورت کی طرف سے کیا جاتا ہے اس سے بعض نقادوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہو کر قلی قطب شاہ سے شروع ہو کر بہت سے شعراء کے کلام میں ریختی ڈھونڈ نکالی[۲]۔ لیکن میرے خیال میں دکھنی غزل کا نہ تو لکھنوی ریختی سے کوئی تعلق ہے۔ اور نہ ہی وہ ان سماجی و نفسیاتی محرکات کی جنم دہندہ ہے۔ جو اس لکھنو سے مخصوص ہو چکے ہیں اور جن کا تفصیلی تجزیہ کیا جا چکا ہے۔ دکھنی غزل نے ہندی شاعری کی روایات سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کی مقامی رنگ سے تشکیل کی تھی۔

قدیم ہندو معاشرہ میں جنس کو زندگی میں اس کا جائز مقام ہی نہ دیا گیا

۱۔ "گزشتہ لکھنؤ": ص: ۶۶

۲۔ انتہا تو یہ ہے کہ امیر خسرو کی اس مشہور غزل کو بھی ریختی کا اولین نمونہ قرار دے دیا گیا:

زحالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں!
کہ تاب ہجراں نہ دارم اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

بلکہ اسے مذہب میں بھی بہت اہمیت حاصل تھی۔

اب سوال یہ ہے کہ جو معاشرہ جنس کو اس کے خالص ترین روپ میں اپنی معبدگاہوں میں روحانی مقاصد کے لیے بھی استعمال کر سکتا ہو تو وہاں ادب میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کیوں روا رکھا جائے۔ اس کے ساتھ ہی جب ہم کام سوترا اور انگ رنگ ایسی مستند اور کلاسیک کا درجہ حاصل کر لینے والی جنسی کتب کو دیکھتے ہیں تو اس تعجب میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق جذباتی طہارت کے باوجود بھی کسی حد تک نفسیاتی اور حیاتیاتی اصولوں کے منافی معلوم ہوتا ہے۔

آخر عورت محبوبہ سے محبوب کیسے بن گئی؟

میرے خیال میں اس کی ایک بڑی وجہ تو معاشرہ میں مردانہ برتری کے باعث مرد کو "دیوتا سمان" سمجھنے کا رجحان ہو سکتا ہے۔ اور اس رجحان کا ماخذ ہندی اساطیر میں سے پاربتی اور شیو کی محبت میں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ جہاں پاربتی شیو کے حصول کے لیے زمانہ بھر کے جتن کرتی پھرتی ہے۔ علاوہ ازیں ہندی لوک یا ادبی گیتوں میں رادھا اور کرشن کی محبت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ ان کی جنسی محبت کو فلسفیانہ، اخلاقی اور اساطیری معانی دینے کی کوششوں سے قطع نظر یہ امر بے حد اہمیت رکھتا ہے کہ اس معاشقہ نے ادب اور فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبوں کے لیے دائمی وجدان کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ میرا بائی کے بھگتی میں ڈوبے بھجنوں سے قطع نظر ہندی گیتوں میں جذبہ کا رس اسی سے ابھرا ہے۔

دکھنی شعراء کا ایران سے بس اتنا ہی رشتہ تھا کہ وہ فارسی سے غزل کی صنف مستعار لے رہے تھے۔ ورنہ ان کی سوچ، جذبات اور اظہار کے انداز سبھی پر ہندوستانیت

۱؎۔ کھجوراہا کے مندروں میں "متھن" کے مجسمے اس کی بڑی فنکارانہ مثال پیش کرتے ہیں۔

کی چھاپ ملتی ہے۔ یوں ایک غیر ملکی صنفِ سخن کو اپنانے کے باوجود بھی ہندی گیتوں کی روح کو برقرار رکھا گیا اسی لیے عورت کی زبان سے صحت مند نقطۂ نظر کے تحت محبت کے اظہار سے ایک خاص طرح کی "کو ملتا" کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں کی تہہ میں ایک مخصوص تمدن اور ادبی اقدار کا پیدا کردہ اور رچا ہوا جنسی شعور بھی ملتا ہے اور کیونکہ یہ "سنسنی خیزی" "مریضانہ لذتیت" اور دوسروں کی باسی کڑھی میں ابال پیدا کرنے کی کجرویانہ کوشش نہ تھی اس لیے ان سے رِم جھم رِم جھم ایسا اثر ہوتا ہے، چند مثالیں سنیئے:

مجھ تن نگر کوں قابو برہے آ کیا ہے
پھرتی ہوں جوں مسافر بَن میں قیام بولو

اگر کوئی آکے دیکھے گا تو دل میں کیا کہے گا جی
مجھے بدنام کرتے ہو، نہیں میں جاؤں گی چھوڑو

مجھے پکڑے ہیں نی، چھوڑ واؤ دیکھو ہانک ماروں گی
خدا کی سوں! میں کہتی ہوں، بڑی بی کو پکاروں گی

--- (ہاشمی)

رہوں میں کب تلک جھڑتی، جلاکر دل کہیں کڑتی
کہ اب غم کے پہاڑوں پر بھلا ہے سر ٹڑتی ہوں

--- (خاکی)

گل ہور گلاب میں نہیں کچھ فرق ازل تے؛
یوں پیو سوں مل رہی ہوں الفت اسے کہتے ہیں

--- (شاہی)

دکھنی دور میں کم و بیش یہی انداز کارفرما ملتا ہے۔ لیکن جب ولی ۱۱۱۲ھ میں دلّی آئے تو اس دور کے مشہور صوفی شاہ سعداللہ خاں گلشن نے انہیں یہ نصیحت کی۔ "ایں ہمہ مضامین فارسی کہ بیکار افتادہ، در ریختہ خود بکار ببر، از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت۔" ..."شما زبان دکھنی را گزاشتہ ریختہ را موافقِ اردوئے معلّیٰ شاہجہان آباد موزوں بکند تا موجب شہرت و رواج و مقبولِ خاطر طبعاں عالی مزاج گردد۔" اور جب اس نصیحت پر عمل پیرا ہو کر ولی نے ریختہ میں "مقبولِ خاطر طبعاں عالی مزاج" کے نقطۂ نظر سے تبدیلیاں کیں۔ تو ان میں سب سے بڑی اور اہم تبدیلی عورت سے درجہ عاشق کا چھن جانا تھا۔ اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے اور نتیجہ میں اردو غزل ہر لحاظ سے فارسی کا چربہ ہی نہ بنی بلکہ عورت جب عنقا ہو گئی تو سبزۂ خط کا رواج ہو گیا۔ معاشرہ کے رجحان پردہ کی پابندیوں اور نام نہاد صوفیوں کی مہربانیوں کے باعث دبستانِ دلّی کے شعراء کی اکثریت ایک ہی شے کے پیچھے بھاگتی ملتی ہے۔ میرؔ کے پست ترین اشعار سے لے کر غالبؔ کے بعض اشعار ۔ ۔ ۔ ۔ خواہ منہ کا ذائقہ بدلنے ہی کے لیے سہی ۔ ۔ ۔ بتک ہمیں غزلوں میں کسی نہ کسی صورت سے امرد پرستی مل جاتی ہے۔ عورت کو غزل میں لانے کا سہرا لکھنوی شعرا کے سر بندھتا ہے۔ بلکہ ریختی سے پہلے ہی معاشرتی اثرات اور طوائفوں وغیرہ کی وجہ سے بعض شعراء کے ہاں غیر شعوری طور سے بھی نسائی انداز کے حامل اشعار مل جاتے ہیں یا کہیں کوئی خاص محاورہ ۔ ۔ ۔ ۔ یا کوئی مخصوص زنانہ اصطلاح باندھ دی گئی ہے۔ اسے زنانہ پن کے ابتدائی ۔ ۔ ۔ مگر لاشعوری ۔ ۔ ۔ نقوش سمجھنا چاہیئے۔

آزادؔ نے "آبِ حیات" میں سوؔز کا ایک واقعہ لکھا ہے۔ ایک دن سوداؔ کو میر سوز نے یہ مطلع سنایا:

بہن نکسے ہے دل میرا اپا ہے گا ہے
اسے فلک بہر خدا آہے گا ہے

یہ سن کر مرزا سودا ہنس کر بولے: "میر صاحب! ہمارے ہاں پشور کی ڈومنیاں آیا کرتی تھیں یا تو جب یہ لفظ سنا تھا اور یا آج سنا"۔

اور یہ ہے بھی حقیقت۔ سوز کے کلام میں سادگی مانی ہوئی ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے گویا سامنے بیٹھے باتیں کر رہے ہوں۔ سادگی کے لیے ہلکے پھلکے الفاظ استعمال کرتے وقت بعض ایسے الفاظ بھی آ جاتے ہونگے جو سوچ اور لہجہ کی گھلاوٹ کے باعث زنانہ گفتگو سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے سکینہ کو کہنا پڑا:

"ان کے اشعار کی سادگی اور بے تکلفی سے معلوم ہوتا ہے کہ جو طرز ریختی کے نام سے بعد کو سعادت یار خاں رنگین نے ایجاد کیا اس کی ابتدا سوز ہی کے زمانہ میں ہوگئی تھی"[1] ان کے چند اشعار اور سنیئے:

ایک آفت سے تو مر مر کے ہوا تھا جینا
پڑ گئی اور یہ کیسی میرے اللہ نئی

تجھ پہ قربان میری جان دل و دیں میرا
ایک باری تو سُن افسانۂ رنگیں میرا

مجھ کو دھوکا دیا کہ شراب؛
اسے ان آنکھوں کا ہوئے خانہ خراب

میر حسن کی "سحر البیان" میں بھی ہمیں زنانہ لہجہ میں اشعار مل جاتے ہیں۔ لیکن یہ اشعار ریختی کے طور پر نہیں بلکہ کامیاب مکالموں کی خاطر لکھے گئے تھے۔ انہوں نے جب

---

[1] "تاریخ ادب اردو": ص: ۹۵

نجومیوں اور برہمنوں کی گفتگو میں پیشہ ورانہ اصطلاحات اور ہندی الفاظ کے استعمال سے واقعیت کا رنگ بھرا تو بھلا نسائی کرداروں کی زبان کو وہ کیوں نہ خالص زنانہ بنانے کی کوشش کرتے۔ انہوں نے یہ کوشش کی اور وہ اس میں بہت کامیاب رہے۔

بدر منیر بے نظیر سے یوں گویا ہوتی ہے:

مرو تم پری پر وہ تم پر مرے!
بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے
میں اس طرح کا دل لگاتی نہیں
یہ شرکت تو بندی کو بھاتی نہیں

ارے ہے کوئی یاں ذرا جائیو
میری عیش بائی کو لے آئیو

کسی نے کہا دیکھیو اے بُوا
کھڑا ہے کوئی صاف یہ مردوا

اس نوع کی ادبی مثالوں، معاشرتی رجحانات اور تمدنی میلانات نے ریختی کے لیے ذہنی طور پر فضا ہموار کر دی تھی۔ گھٹا تلی کھڑی تھی۔ اب صرف بارش کے پہلے قطرہ کی ضرورت تھی۔ اور لکھنو میں یہ پہلا قطرہ رنگین بنے۔ ریختی کے دیوان "انگیختہ"[له] میں لکھتے ہیں:

له۔ انگیختہ نام بھی خوب ہے میرے خیال میں تو یہ "انگیا" اور "ریختہ" کو ملا کر بنایا گیا ہے یا پھر "انگیخت" سے "انگیختہ" بنا لیا۔ ہر دو صورتوں میں جذباتی بلکہ جنسی اشتعال والا مفہوم ضرور نمایاں ہوتا ہے۔

"بعد حمد رب العالمین اور نعتِ سید المرسلین خاکپائے شعرائے نکتہ چین سعادت یار خاں رنگین عرض کرتا ہے کہ بیچ ایام جوانی کے یہ نامۂ سیاہ اکثر گاہ بگاہ عرس شیطانی کے عبارت جس سے تماش بینی خانگیوں کی ہے کرتا تھا، اور اس قوم کی ہر ایک فصیح پر دھیان دھرتا تھا۔ ہر گاہ چند مدت جو اس وضع اوقات پر بسر ہوئی تو اس عاصی کو ان کی اصطلاح و محاوروں سے بہت سی خبر ہوئی، پس واسطے انہیں اشخاص کے عام بلکہ خاص بولیوں کو ان کی زبان میں اس بے زبان ہیچمدان نے موزوں کرکے مرتب کیا"

اس دعویٰ کی وجہ سے آزاد[۲]، نساخ اور دیگر حضرات نے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا ہے مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ان کے دیوان سے ۲۹ برس پہلے ۱۲۲۰ھ میں ایک اور ریختی گو قیسؔ حیدر آبادی کا دیوان ملتا ہے۔ قیسؔ وزیر اعظم حیدر آباد کے مصاحبین میں سے تھا۔ اس کا قوی امکان ہے کہ رنگینؔ نے وہ دیوان ہی نہ دیکھا ہو بلکہ اس سے اثر بھی قبول کیا ہوگا۔ کیونکہ دونوں کے ہاں ہم طرحی غزلیں بہت ہیں۔ گو قیسؔ کے ہاں بھی مبتذل اور فحش اشعار مل جاتے ہیں لیکن رنگینؔ اور انشاء وغیرہ کے مقابلہ میں بہت کم ہیں، ان کی عورت کا بڑا مسئلہ بھی جنس ہی ہے۔ لیکن وہ اتنی بے تاب اور بے باک نہیں جتنی کہ لکھنوی شعراء کی عورت۔ ان کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

جس کی چڑیا کا یہ عالم تھا اب اڑ جائے
میں نے باجی سے وہ کل شرط میں ہاری انگیا

۲۔ "آبِ حیات"، ص ۲۶۶

کیا بنا لائی منہارن ممانی چوڑیاں
میں نہ پہنوں گی کبھی یہ آسمانی چوڑیاں

اب کے رکھی ہوں دوگانہ وہ طرحدار اصیل
نوجوان، پتلی سی، گوری سی دھواں دار اصیل

قیسؔ کے علاوہ ایک اور ریختی گو محشرؔ کا بھی ذکر ملتا ہے۔ یہ میرؔ کے آخری زمانے میں تھے۔ اور بقول دتاتریہ کیفیؔ "اپنی ریختیوں کا جزدان بغل میں مار کر دلی سے لکھنؤ پہنچے" ؎۱

ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ابتدًا ثقہ حضرات نے اسے پسند نہ کیا ہوگا۔ کیوں کہ انشاؔء نے میر حسنؔ اور رنگینؔ پر بہت سخت الفاظ میں تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:
"اور سب سے زیادہ ایک اور سنیئے کہ سعادت یار طہماسپ کا بیٹا انوری ریختہ اپنے طور جانتا ہے، رنگین تخلص ہے۔ ایک قصہ کہا ہے۔ اس مثنوی کا نام "دل پذیر" رکھا ہے۔ رنڈیوں کی بولی اس میں باندھی ہے۔ میر حسن پر زہر کھایا ہے۔ ہر چند اس مرحوم کو بھی کچھ شعور نہ تھا۔ بدر منیر کی مثنوی نہیں کہی گویا سانڈے کا تیل بیچتے ہیں۔ بھلا اس کو شعر کیونکر کہیئے۔ سارے لوگ دلّی کے، لکھنو کے، رنڈی سے لے کر مرد تک پڑھتے ہیں،

چلی واں سے دامن اٹھاتی ہوئی
کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی

سو اس بے چارے رنگینؔ نے بھی اس طور پر قصہ کہا ہے کوئی پوچھے کہ تیرا باپ

؎۱۔ "منشورات"، ص ۲۱۲

رسالدار مسلّم ۔ لیکن بے چارہ برچھی بھالے کا ہلانے والا تیغ کا چلانے والا تھا تو ایسا قابل کہاں سے ہوا ۔ اور شہدا پن مزاج میں زنڈی بازی سے آگیا تو ریختہ کے تئیں چھوڑ ایک ریختی ایجاد کی ہے ۔ اس واسطے کہ بھلے آدمیوں کی بہو بیٹیاں پڑھ کر مشتاق ہوں ۔ اور ان کے ساتھ منہ کالا کرے ، بھلا کام کیا ہے :

ذرا گھر کو رنگیں کے تحقیق کرلو
یہاں سے ہے کہ پیسے ڈولی کہارو

مرد ہوکر کہتا ہے :

کہیں ایسا نہ ہو کہ کم بخت میں ماری جاؤں ،

اور ایک کتاب بنائی ہے ، اس میں رنڈیوں کی بولی لکھی ہے ؛"

لیکن یہ مخالفت عارضی تھی ، کیونکہ انشاء ایسے مزاج کا شاعر بھلا کب تک روشِ زمانہ سے علیحدہ رہ کر اپنی عوامی مقبولیت میں کمی کا خدشہ مول لیتا ۔ چنانچہ اس نے اس نے بھی عصری تقاضوں کے آگے سرِ تسلیم خم کرتے ہوئے ریختی گوئی شروع کردی ۔ ویسے بھی اس نے کمالِ فن کے اظہار کو عجیب عجیب چیزیں لکھی ہیں ۔ چنانچہ بے نقط الفاظ ٹھیٹھ ہندی میں رانی کیتکی کی کہانی اور قصیدہ میں مختلف بولیوں کی پیوندکاری محض چند مثالیں ہیں ۔ پھر بھلا اس کی ذہانت ریختی سے کیسے نفور ہوتی ۔

انشاء اور رنگین کی کوششوں اور عوام کی سرپرستی نے جلد ہی ریختی کو بہت زیادہ مقبول بنا دیا ۔ اور شوقیہ کہنے والوں کے ساتھ ساتھ مستقل ریختی گو شعراء کی بھی کمی نہ رہی اور یہ رجحان اپنی انتہائی صورت اس وقت اختیار کر گیا جب زنانہ تخلصوں کے ساتھ ساتھ بعض حضرات نے زنانہ لباس پہن کر اور پالکیوں میں بیٹھ کر مشاعرہ ہی میں آنا نہ شروع کیا ۔ بلکہ زنانہ آواز اور انداز سے کلام بھی سنانا شروع کیا ۔ گو اس معاملہ میں جان صاحب کی بہت شہرت ہوئی ۔ لیکن وہ خود اس فن

میں عبداللہ خاں محشر ریختی میں، خانم جان، کو زیادہ بہتر سمجھتے تھے[1]۔

حالی نے بڑھاپے میں جوانوں کے جذبات کی غزل میں عکاسی کو .... قحبہ چوں پیر شود پیشہ کنند دلالی .... کے مترادف گردانا تھا۔ ادھر وہ معاشرہ بھی ادب سے لمحاتی مسرت کے ساتھ ساتھ اعصاب میں سنسنی اور غدودوں میں کھولاؤ چاہتا تھا۔ نتیجہ میں ادب نے جس "دلالی" کو جنم دیا، اس کی چند مثالیں ہی کافی و شافی ہیں:

وہ بات اگلی نہ یاد رکھی ابھی سے بھولے ہو میری چاہت
مجھے نہ کھونی تھی اپنی عزت تمہاری دم بازیوں میں آکر

دیکھو میرے بدن کو لگاؤ گے تم جو ہاتھ!
سر پر چڑھوں گی پاؤں سے جوتی اتار کر
—— رنگین

کل کی طرح سے آج نہیں اشرفی بندھی
میرا جو آپ نے یہ ٹٹولا ازار بند

انشاء کی بات چیت میں جو چھیڑ چھاڑ ہے
سو لذت انساء میں کہیں ہے نہ کوک میں

---

[1] مولوی سید محمد مبین نقوی: تاریخ ریختی

میں جھجک اٹھی لے کے انشاء سنے
کل چبھو دی جو میری ران میں لونگ

———— انشاءؔ

چُھپ چھپا کر تو کسی ڈھب سے بلالے گھر میں
تیکھا بانکا سا کھڑا ہے جو وہ خنجر والا

———— ہمدمؔ

نہیں نازنیںؔ کرتی رنج کسی کا
گیا جب سے یار اور حرمت ہے کھوئی
بلا سے رکھوں شاد دل کو تو اپنے
اگر میں نے کنبہ کی عزت ڈبوئی (علی بیگ نازنیں)[1]

————

جان اگر ہے جانے والی جائے گی
بات نہ ان کی ٹالی جائے گی

———— عابد مرزا بیگمؔ

---

[1] ۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مخصوص انداز میں نازنیں کی قلمی تصویر یوں کھینچی ہے:
"۔۔۔۔ چوبدار نے دوسری شمع اٹھا مرزا علی بیگ کے سامنے رکھ دی۔ یہ بڑے گورے چٹے نوجوان آدمی ہیں۔ کسرت کا بھی شوق ہے۔ نازنیںؔ تخلص کرتے ہیں، دہلی میں بس ایک ہی ریختی گو ہیں۔ اِدھر شمع رکھی گئی اُدھر نواب زین العابدین نے آواز دی۔ "اوڑھنی لاؤ"۔ ایک نوکر فوراً تاروں بھری گہرے سُرخ رنگ کی اوڑھنی لے کر حاضر ہوا۔ نازنین نے بڑے ناز و انداز سے اس کو اوڑھا۔ ایک پلّو کا بُکل مارا۔ دوسرا سامنے

(باقی اگلے صفحہ پر)

سوتیں جو میرا غم کرتی ہیں
میرے چونڈے پہ کرم کرتی ہیں

——— (جمعیت علی ثریاؔ)

اب نظر میں ان کی میں چڑھتی نہیں
دل سے اتری جب سے چیکلا ہو گیا

پھیلا لیا، اور خاصی بھلی چنگی عورت معلوم ہونے لگے۔ غزل ایسی لڑ لڑا کر اور اڑ اڑ کر پڑھی کہ سارا مشاعرہ عش عش کرنے لگا۔ نزت ایسا پیار کرتے تھے کہ کوئی بیسوا بھی کیا کرے گی۔ دوسرا شعر تو اس طرح پڑھا گویا "باباجی" کو جلانے کے لیے سب کچھ کرنے کے لیے تیار ہیں۔ قلعے والوں کو تو اس میں بڑا مزا آیا مگر جو ریختے کے استاد تھے، وہ خاموش بیٹھے سنتے رہے۔

غزل یہ تھی:

ہوئی عشاق میں مشہور یوسف ساجواں تاکا
بلوا! ہم عورتوں میں تھا بڑا دیدہ زلیخا کا
مجھے کہتی ہے باجی تونے تاکا چھوٹے دیور کو
نہیں ڈرنے کی میں بھی ہاں! نہیں تاکا تو اب تاکا
اگر اے نازنیں تو دُبلی پتلی کامنی سی ہے!
چھریرا سا بدن نامِ خدا ہے تیرے دولہا کا

(دلی کا ایک یادگار مشاعرہ)

آنا جانا میرے گھر کا چھوڑ دو
تم نے رنڈی کی بہت اچھا کیا

کارخانے ہیں خدا کے ہے کسے یوا دخل
بچہ تم پہلے جنیں بیاہ ہوا میرے بعد

———— جانؔ صاحب

افسوس ہمارے ہاں کیونکہ کھل کر حالاتِ زندگی تحریر کرنے کا رواج نہیں، اس لیے ہمیں بڑے اور عظیم شعراء کے (خود نوشت تحریروں یا مثنویوں سے قطع نظر) حالات میں بھی ان کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی محرکات کی تفہیم کے لیے مواد نہیں ملتا، اور یہی وقت ریختی گو شعراء کے ضمن میں بھی ہے۔ ورنہ زنانہ نام اپنانا اور زنانہ لباس پہننا نفسیاتی اہمیت کے وقوعات ہیں۔ ایسی صورت میں عورت (بالعموم ماں) کے ساتھ تطبیق[1] کی بنا پر فرد خود کو شعوری یا لاشعوری طور سے عورت سمجھتے ہوئے نسائی انداز و اطوار اپنا لیتا ہے۔ اس کی ابنارمل صورت میں زنانہ لباس پہن کر اس تطبیق کو ہر طریقہ سے مکمل کیا جاتا ہے۔ اسے اصطلاح میں "ملبوساتی کجروی"[2] کہتے ہیں۔ کیونکہ نفسیاتی اہمیت کا سوانحی مواد مفقود ہے۔ اس ضمن میں مزید کچھ کہنا محض قیاس آرائی ہی ہوگی۔ ورنہ ان حضرات کی صورت میں بہت دلچسپ قسم کی "CASE HISTORIES" مل سکتی تھیں۔ ویسے اس نسائی تطبیق کی انتہائی مثال ہمیں نصیر الدین کی صورت میں ملتی ہے۔ جو دردِ زہ کی کراہوں اور چیخوں کے بعد "بچہ" ہی نہ

---

[1] ۔ "IDENTIFICATION"

[2] ۔ "TRANSVESTISM"

"جنتا" بلکہ پورے چالیس دن تک بچہ کی پیدائش سے وابستہ تمام رسمیں پوری کرتا اور چھٹی، دسویں اور چلہ وغیرہ نہاتا۔

ریختی ایک مخصوص معاشرہ سے وابستہ نفسی محرکات کی جنم دہندہ تھی۔ اس لیے لکھنو کی محفل اجڑنے کے ساتھ ہی اسے بھی زوال آگیا مگر میرے ہاتھ اتفاقاً ایک "نایاب" کتاب لگی ۔ یہ "دیوان ریختی عرف رنگیلی بیگم" ہے۔ اسے محمد محسن خاں محسنؔ (ریختی میں: عنقا بیگم) نے لکھا۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور بقول مصنف: "ایک ہی سال میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہوگیا" اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۸ء میں چھپا۔ یہ دیوان نواب صادق علی خاں (بی۔اے)، رئیس اعظم شیش محل لکھنو کی خاطر مرتب ہوا۔ اور ان ہی کے نام معنون ہے۔

میرے خیال میں اس پر تنقید و تبصرہ وغیرہ کی بجائے صرف شاعر کا بیان ہی کافی معلوم ہوتا ہے، فرماتے ہیں:

"موجودہ مزاج شاعرانہ کے کند ہو جانے کے باعث اکثر اصحاب اس سے سیر ہوکر ریختی کا اشتیاق ظاہر فرماتے تھے۔ دیوانِ جانؔ صاحب کی تلاش میں حیران و سرگرداں نظر آتے تھے ۔۔۔۔ جانؔ صاحب اس کام کے لیے نہایت موزوں واقع ہوئے تھے۔ اگر بدنصیبی سے اس میں فحش اور بدتہذیبی کی بھرمار نہ ہوتی اور اس عیبِ شدید کے باعث وہ حاکم وقت کی نظروں سے نہ گر جاتا۔ جانؔ صاحب نے ایسا اچھا زمانہ پایا تھا کہ جب فحش گالیوں کی بوچھاڑ ہی مقبول عام ہونے کا باعث سمجھی جاتی تھی ۔۔۔۔۔ جان صاحب کے مطبوعہ دیوان کے تباہ ہو جانے کے بعد ایک بھی ایسا دیوان شائع نہ ہوسکا، جس کا نام دیوان ریختی ہو۔ افسوس صد افسوس ۔۔۔۔ ہم نے یہ بارگراں احباب کی بزمِ سخن کو

گرمانے یا ان کے ہنسنے ہنسانے کو اپنے دوش پر نہیں لیا۔ بلکہ صرف اس غرض سے کہ جان صاحب کے غیر مہذب کلام کے زہریلے اثرات کو ان کے دلوں سے دھو ڈالیں جو درحقیقت ناپاک عادتیں پیدا کرنے والا، اخلاق اور تہذیب سے کوسوں دور ہے اور ایک ایسے جدید طرز کی طرف توجہ دلائیں جو حرف گیری سے بالاتر اور حقیقی واقعات کا اصلی منظر ہو ..... خدا کا شکر ہے کہ جس نیک پالیسی اور سچی خواہش سے ہم نے اپنا کلام یا کام شروع کیا تھا اس کو اخیر تک اسی صورت سے نباہ بھی دیا، جس کا انصاف اہل بصیرت کی کامل توجہ پر منحصر ہے۔ یوں سمجھنے کو کوئی کچھ سمجھا کرے مگر ہمارا مطلب اس تصنیف سے اپنے نیک اور سچے ارادوں کے ساتھ انصاف اور اخلاق کی عادت پیدا کرنا ہے۔ جس سے آج کل کے نوجوان اکثر محروم ہیں ..... لہٰذا ہمارے اور جان صاحب کے کلام میں اس قدر اختلاف ہے جو ہوا اور پانی، خاک اور آتش یا دن اور رات میں۔ جو بات اس میں ہے۔ اس میں کوسوں پتہ نہیں اور جو اس میں ہے اس میں مطلق ندارد ..... ان کے کلام میں فحش اور ننگی گالیاں لبالب بھری ہیں۔ اس کے برعکس ہمارے کلام کا چمن ان کانٹوں سے بالکل پاک ہے۔ ہم نے اس دلفریب کلام کی شاخ میں ایک ایسا جدید، سہل اور صاف راستہ کھول دیا ہے جو دلکشا، خوشنما، ہر دلعزیز اور مرغوب عام ہو۔"[1]

..... اور اے پیارے قارئین! اب صاحب مضمون آپ کے اور ان "دلکشا"

---

[1] وجہ تصنیف، ص: ۷-۱

خوشنما، ہردلعزیز اور مرغوب عام" اشعار کے درمیان مزید کاوٹ بن کر آپ کی آتشِ شوق میں اضافہ کا باعث نہیں بنتا۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

لَب اپنے چوستی ہوں لب ان کے چُوم کر
بوسے بڑے لطیف کسی کے دہاں کے ہیں

چوسی زباں جو ہم نے ہوئی وہ زباندان
احساں کسی زباں پہ ہماری زباں کے ہیں

جب سے کنجڑن کو کیا شیخ نے شیدا ہو کر
رہ گیا سوکھ کے اَمچور کا چھلکا ہو کر

جوشِ شباب دیکھ چکی آپ کا حضور
انگلی دکھا رہا ہے یہ شیطان جلئیے

اٹے اٹے ہوئے ہیں شوق ان کے
لونڈے بلوائے راس دھاری آج

انگیا کے گھاٹ تک نہ رسائی ہوئی مگر
شب بھر کھڑا رہا موا دیوار کی طرح

تربت پہ آکے بھڑوے نے ماری جو ایک لات
سوسو قدم پہ جا پڑے تختے مزار کے

صحبت تری میں لطف ملا مجھ کو اس قدر
او خان! تیرے ساتھ تو ملتان جائیے

کھل گیا وہ پیٹ کا رازِ نہاں
خوف تھا جس کی بُوا تشہیر کا

مرثیہ اور کیتھارسس

اردو ادب کا مجموعی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شعری ادب دو دھاروں میں بٹا رہا ہے۔ ایک کو احساس اور جذبہ کی شاعری کہہ سکتے ہیں۔ یہ غزل ہے! جس میں دلّی والوں نے دل کی بات کہی۔ تو اہلِ لکھنو نے جسم کی! لیکن ان دو انتہائی صورتوں کے باوجود بھی بات جذبات ہی کی رہی، خواہ یہ جذبات، روحانیت کی اعلیٰ اقدار سے جلا پاتے ہوں یا جنس اور کجروی کی دلدل میں لا پھنساتے ہوں۔ غزل کے برعکس شعری ادب کے دوسرے دھارے میں وہ تمام اصناف آجاتی ہیں۔ جنہیں احساسات اور جذبات سے بلا واسطہ قسم کا کوئی تعلق نہیں اور جنہیں قدیم اصطلاحات میں "آورد" کی شاعری قرار دیا جا سکتا ہے۔ قصیدہ سے لے کر مرثیہ تک اس نوع کی شاعری میں ہیئت اسالیب اور موضوعات کے لحاظ سے خاصا تنوع ملتا ہے۔

مرثیہ کا موت کے غم کی صورت میں ایک عالمگیر اور گمبھیر انسانی جذبے سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس لیے بظاہر اسے احساسات کی شاعری سے قصیدہ کی مانند ممیز کرنے کا کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ یہ عام مرثیہ کے لیے تو درست ہو سکتا ہے، یعنی کسی عزیز کی موت کے شدید غم کا تخلیقی اظہار سے ترفع پانا جیسے کہ عارف کی موت پر غالب کی یہ مشہور غزل:

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور!
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

یہ غالب کے دل کی آواز ہے، ناقدین اس میں فنی خصائص بھی دریافت کر لیں، یہ پھر بھی احساسات ہی کی شاعری رہے گی۔ اپنے عزیز کی موت پر سوگوار شاعر نے تخلیق کو ذریعہ تسکین بنایا! لیکن اس کے برعکس جب میر انیس یہ کہتے ہیں:-

خشکیدہ زباں شہ نے دکھائی گئی باری پانی نہ دیا ذبح لگا کرنے وہ ناری
خاموش انیس اب کہ غم و درد ہے طاری اس نظم کا بخشے گا صلہ ایزد باری
محشر میں علیؑ ساغر کوثر تجھے دیں گے
گھر خلد میں رہنے کو پیمبرؐ تجھے دیں گے

تو قاری کے جذبات و احساسات میں خواہ کتنی ہی انگیخت کیوں نہ ہو یہ اشعار خود ذاتی غم کے پیدا کردہ نہیں ہیں، قاری میں غم آگیں احساسات کا پیدا ہونا شہادت کے المناک واقعات کی وجہ سے ہے خود شاعر اپنے ذاتی احساسات اور وارداتِ قلبی کا بیان تو نہیں کر رہا! بالفاظِ دیگر مرثیہ بحیثیت ایک صنفِ سخن حضرت امام حسینؑ کی المناک شہادت اور اس سے وابستہ واقعات و کیفیات کے بیان کے لیے مخصوص ہے، گو اس کا مقصد صرف رونا اور رُلانا ہے اور بقول میر انیس:

جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزم عزا ہے
یاں رونے کی لذت ہے رلانے کا مزا ہے

آ کے بزمِ عزائے شہ میں رونا
ہر آنکھ پہ فرض عین ہو جاتا ہے

لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ "رونے کی لذت اور رلانے کے مزے" کے باوجود شاعر اور اس کے سامعین کے ذاتی احساسات اس کا سرچشمہ نہیں بنتے، عقیدت، محبت اور احترام سبھی کچھ ہوتا ہے۔ لیکن ذاتی احساسات نہیں بلکہ یہ اس صنفِ سخن کی عجیب خصوصیت ہے کہ الم اور اندوہ کا پرچار اور "آ کے بزمِ عزائے شہ میں رونے" کے باوجود بذاتِ خود اس کا الم اور اندوہ سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں یہ نازک سا فرق بہرحال ملحوظ رہے کہ شعر میں المیہ واقعات کا بیان اور بات ہے۔ جب کہ شعر سے المیہ تاثرات کا ابلاغ قطعی جداگانہ امر ہے۔ اپنا غم بہرحال اپنا ہی غم ہوتا ہے۔ بلکہ جس تن لاگے سو تن جانے کے مصداق تو الفاظ میں اس کی شدت کا بیان بھی ناممکن ہوتا ہے۔ اسی لیے تو بعض اوقات فوری اظہار کے لیے ایک چیخ ہی کافی ہوتی ہے۔ لیکن جب تخلیقی اظہار کے لیے غم پیکر الفاظ میں ڈھلتا ہے تو فنی لوازم کی بنا پر اس میں ہیئت اور اسلوب کے مسائل بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس لیے فنی باریکیوں کے حسن کا مقصد بھی اظہارِ غم کے مقابلہ میں قارئین پر خاطر خواہ اثر پیدا کرنا زیادہ ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اپنی لیے انیسؔ رونے رلانے کے فریضہ کی ادائیگی کے ساتھ بحیثیت ایک شاعر (محض مرثیہ گو نہیں) اپنا فنی منصب کبھی بھی فراموش نہیں کرتے کہ شبلیؔ کے بقول "مقصد صرف رونا رلانا ہوتا تھا جس کو شاعری سے تعلق نہیں" اور اسی لیے اگر پہلے مرثیہ کی تمہید میں انیسؔ نے یہ دعویٰ کیا تو یہ

اس کا حق بنتا تھا۔

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملادوں　　قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملادوں
ذرّے کی چمک مہر منور سے ملادوں　　خاروں کو نزاکت میں گل تر سے ملادوں

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
ایک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

گر بزم کی جانب ہو توجہ دم تحریر　　کھنچ جائے ابھی گلشن فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت انجم فلک پیر　　ہو جائے ہوا بزم سلیماں کی بھی توقیر

یوں تختِ حسینانِ معانی اتر آئے
ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے[1]

یہ مثنوی سحرالبیان یا اندر سبھا کی تمہید نہیں، لیکن اندازِ سخن ایسا ہی ہے اس لیے کہ انیسؔ یا کوئی بھی شاعر محض "مرثیہ" کہہ کر اپنے فنی منصب سے انصاف نہیں کر سکتا تھا۔

شبلیؔ نے "موازنہ انیس و دبیر" میں متمم بن نویرہ کا واقعہ بیان کیا ہے جو اپنے بھائی کے غم میں عرب قبائل میں مرثیے پڑھتا پھرتا تھا۔ اسی حالت میں حضرت عمرؓ کے پاس آیا۔ وہ اس وقت مسجد نبوی میں تشریف رکھتے تھے۔ متمم نے مرثیہ کے اشعار پڑھنے شروع کیے، حضرت عمر اگرچہ نہایت مضبوط دل کے آدمی تھے۔ لیکن ضبط نہ کر سکے۔ بے اختیار آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے۔ متمم مرثیہ پڑھ چکا تو حضرت عمرؓ نے فرمایا۔ "تیرے غم کی حالت کس حد تک پہنچی ہے"۔ اس نے کہا امیرالمومنین! بچپن میں مجھ کو ایک عارضہ ہو گیا تھا جس کی وجہ سے میری بائیں آنکھ کی رطوبت

---

[1] ۔ "مراثی میر انیس مرحوم" جلد اوّل مطبوعہ نولکشور پریس

نکل رہی تھی میں کبھی روتا تھا تو اس آنکھ سے آنسو نہیں نکلتے تھے. بھائی کے مرنے کے بعد جو اس آنکھ سے آنسو جاری ہوئے تو اب تک نہ تھمے. حضرت عمرؓ نے اس سے فرمائش کی، ان کے بھائی زید کا مرثیہ لکھے. اس نے فرمائش پوری کی لیکن جب دوسرے دن جاکر حضرت عمرؓ کو سنایا تو حضرت نے کہا کہ اس میں تو وہ درد نہیں ہے. اس نے کہا۔ "امیرالمومنین! زید آپ کے بھائی تھے میرے بھائی نہ تھے" زید آپ کے بھائی تھے، میرے بھائی نہ تھے، یہ ہے وہ معیار جسے ذاتی احساسات سے جنم لینے والے عام مرثیہ اور بحیثیت ایک صنف سخن مرثیہ میں تفاوت کے لیے ملحوظ رکھنا چاہیئے۔

اردو ادب میں مرثیہ غزل اتنا ہی قدیم ہے. کیونکہ شاعری کے دکنی دور میں قلی قطب شاہ سے لے کر ولی تک بیشتر شعرا نے اس کی طرف خصوصی توجہ دی تھی. شمالی ہند میں بدلتے ادبی مذاق کے باوجود بھی بحیثیت ایک صنف مرثیہ کو خاصی اہمیت حاصل رہی. دبستان لکھنو سے قبل ہی اس میں تجربات کے سلسلہ کا آغاز ہو چکا تھا، چنانچہ مفرد اشعار نے مربع کی صورت اختیار کی اور سودا نے اسے مسدس میں لکھ کر آنے والے شعراء کے لیے فنی امکانات کے دروازے کھول دیئے، لیکن اس میں شبہ نہیں کیا جا سکتا کہ لکھنو میں اسے جو عروج اور مقبولیت حاصل ہوئی پھر کبھی نہ ہو سکی. دبیر کے استاد میر ضمیر نے سراپا نگاری کی طرح ڈالنے کے ساتھ ساتھ گھوڑے اور تلوار کے اوصاف بیان کرنے کی روایت کا بھی آغاز کیا. رزمیہ نگاری بھی ضمیر نے ہی شروع کی تھی الغرض، انیس اور دبیر تک مرثیہ نے بحیثیت ایک صنف ایک بلند مقام ہی حاصل نہ کر لیا بلکہ فنی لحاظ سے اس کے تشکیلی عناصر بھی متعین ہو چکے تھے. واقعاتِ کربلا کی تمام جزئیات کو محدب شیشہ میں دیکھا گیا۔ چنانچہ صحرا کی صبح سے

لے کر گرمی کی شدت تک سب پر لکھا گیا یوں ان تمام عناصر کی ترتیب وتشکیل کی بنا پر مرثیہ میں بیک وقت ڈرامہ اور رزمیہ کے اوصاف پیدا ہو گئے۔ (بعض ناقدین نے ڈرامہ کی جگہ مثنوی کو دی ہے)، اوصاف نگاری کے لحاظ سے حضرت امام حسینؑ کا کردار اور طرزِ عمل ایک ہیرو کا ہے تو کربلا میں جنگ نے رزمیہ کی صورت اختیار کر لی۔

اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ ڈرامہ کا لفظ "ڈرامہ" کے عام مروج مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا، بلکہ ڈرامہ کی روح یعنی کش مکش سے مراد ہے ڈرامہ کی اساس کش مکش پر ہوتی ہے جو کئی نوع کی ہو سکتی ہے۔ سو کربلا میں حق و باطل کی کش مکش تھی۔ یہ محض دو افراد کی انائی کش مکش نہ تھی۔ بلکہ اعلیٰ مقاصد اور اعلیٰ اقدار کے لیے جان قربان کرنے کی سعی تھی۔ انیس اور دبیر تک مرثیہ نے جو صورت اختیار کر لی تھی۔ اور جو فنی لوازم میسر تھے۔ ان کی بنا پر اس کش مکش کی وسعت اور گہرائی دونوں ہی کی عکاسی سے مرثیہ بطریق احسن عہدہ برآ ہوتا ہے۔

مذہبی عقیدت واحترام سے قطع نظر مرثیہ کا ادبی نقطۂ نظر سے تنقیدی جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اس پر لکھنو کے مخصوص شاعرانہ اسلوب کی چھاپ بہت گہری ہے۔ لفظی تراش خراش اور فنی باریکیوں کے بغیر لکھنو کا شاعر چل ہی نہ سکتا تھا۔ چنانچہ مرثیوں میں بھی دادِ سخن واضح تر ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سراپا مناظر وغیرہ کو پڑھ کر غزل اور مثنوی کا سراپا اور مناظر یاد آجاتے ہیں مثلاً انیس حضرت امام حسینؑ کا سراپا یوں بیان کرتا ہے:

یہ روئے روشن اور یہ گیسوئے مشک فام — یاں شام ہی تو صبح ہے اور صبح میں ہے شام

ہالے میں یوں نظر ہمیں آتا مہ تمام — قدرت خدا کی نور کا ظلمت میں ہے مقام

زلفوں میں جلوہ گر نہیں چہرہ جناب کا
ہے نصف شب میں آج ظہور آفتاب کا

طوالت سے بچنے کے لیے صرف ایک ہی بند درج کیا جاتا ہے۔ ورنہ اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ سراپا نگاری پر غزل میں محبوب سے وابستہ تمام تشبیہات اور استعلات سے کام لیا جاتا ہے۔

انیس نے ایک جگہ تلوار کی تعریف میں یہ زور دار شعر لکھا ہے:

چلتی تھی عجب رنگ سے شمشیرِ قضا رنگ
لب سرخ، ذہن صاف بدن گول ہرا رنگ

دوسرا مصرع پڑھتے ہی ذہن "اندر سبھا" کی سبز پری کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، جس کا امانت نے یوں تعارف کرایا:

آتی نئے انداز سے اب سبز پری ہے
پر سبز ہیں لب سرخ ہیں پوشاک ہری ہے

اسی طرح نسائی جذبات کے اظہار میں لکھنوی بیگمات کے محاورات اور انداز تخاطب کو روا رکھا گیا ہے۔ مرثیہ میں ایسے کئی مقامات آتے ہیں، جہاں عورتوں کی گفتگو اور خاص طور سے ماتم و شیون کی عکاسی کی گئی ہے۔ لیکن ان کے مطالعہ سے "سیدانیوں" کی بجائے لکھنو کی خواتین کا تاثر ذہن میں ابھرتا ہے۔ یہ مرثیہ نگاروں کا عمومی رنگ ہے اور انیس کے مرثیوں کا بھی یہی حال ہے:

میں صدقے گئی بس نہ کرو گریہ و زاری
اصغر مرا روتا ہے صدا سن کے تمہاری
وہ کانپتے ہاتھوں کو اٹھا کر یہ پکاری
آ آ مرے ننھے سے مسافر ترے واری

عاشق مرے مشہور رہیں بھیا کے ہیں واری
دو دن سے خبر بھی نہیں لی آکے ہماری
قربان گئی آخری دیدار دکھا دو
اماں مجھے اصغر کو پھر ایک بار ملا دو

اس نوع کی مثالوں کی کمی نہیں!

یہ خصوصیت وہی ہے جو داستانوں اور مثنویوں میں بھی نظر آتی ہے یعنی غیر ملکی کرداروں کی گفتگو اور جذبات و احساسات کا اظہار خالص لکھنوی (یا دہلوی) انداز میں کیا جاتا ہے۔

مرثیہ سے تزکیہ کا کام بھی لیا جا سکتا ہے اور مذہبی نقطہ نظر سے قطع نظر نفسیاتی لحاظ سے مرثیہ کا یہ وصف قابل توجہ ہے۔

ارسطو نے یونانی المیہ کی تاثر انگیزی اور سامعین پر اس کے اثرات کو تزکیہ (KATHARSIS) کی اصطلاح سے واضح کرنے کی کوشش کی اس کے بقول المیہ کے سامعین میں ڈرامہ کے واقعات اور کرداروں کے عمل اور انجام سے رحم اور دہشت کے جو ہیجانات ابھرتے ہیں۔ المیہ کا اختتام ہی ان کی سکون پذیری کا باعث بن جاتا ہے۔ اس نے اپنے مشہور ادبی تنقید پر سب سے پہلے رسالہ "POETICS" (بوطیقا) کے علاوہ اپنی ایک اور تصنیف "POLITICS" میں بھی ایک جگہ تزکیہ کی یوں تعریف کی تھی:

"وہ لوگ جن میں رحم اور دہشت کے جذبات زیادہ شدت سے محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یعنی ذکی الحس افراد نے یہ محسوس کیا ہوگا کہ تزکیہ سے ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ پر لطف سکون محسوس کرتے ہیں۔"

اس کتاب میں اس نے "بوطیقا" میں مزید تشریح کا وعدہ کیا تھا ۔۔۔۔ مگر "بوطیقا" کی تعریف بھی ایسی ہی الجھی اور تشنہ رہی چنانچہ اس کے بقول :

"المیہ میں ایسے واقعات ترتیب دیے جائیں ۔ جن سے سامعین میں رحم اور دہشت کے جذبات پیدا ہوں ، تاکہ ان میں شدید ابھار کے بعد ان کا تزکیہ ممکن ہو سکے "

ارسطو نے جو کچھ لکھا ہے اسے اپنے اسٹیج اور ڈرامہ کی روایات اور اس کے مخصوص اسالیب کو پیش نظر رکھ کر لکھا ، اس لیے آج تک اگر تزکیہ کی اصطلاح زندہ ہے تو اس کا باعث محض ارسطو کا احترام نہیں ، یوں بھی گزشتہ ڈھائی ہزار برس میں یونانی ڈرامہ کے ساتھ ساتھ دنیا کے ڈرامہ کا انداز تبدیل ہو چکا ہے ۔ تزکیہ کا نفسیاتی مفہوم بھی ہے بلکہ فرائڈ کے آغاز کار تک "KATHARSIS" نفسی معالجہ کا ایک طریقہ تھا ۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں الجھے بغیر مختصراً اتنا ہی کہا جا سکتا ہے کہ جھنجناتے اعصاب اور ان سے جنم لینے والی غیر معمولی کیفیات میں اعتدال پیدا کرنے والا طریقہ تھا ۔

تزکیہ کے اس مخصوص مفہوم کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ کا جائزہ لینے پر یہ یونانی المیہ سے قریب تر ہی نظر نہیں آتا بلکہ گہرائی اور تاثرانگیزی میں اور بھی بڑھ جاتا ہے کہ ارسطو کا یونانی المیہ صرف رحم اور دہشت کے جذبات ابھار کر ان کا تزکیہ کرتا ہے ۔ جب کہ اس کے برعکس مرثیہ میں حضرت امام حسینؓ کا مثالی کردار اور ان کے ساتھیوں کا بے مثال عزم اور قربانی کے جذبات اگر ایک طرف دل میں احترام ، عقیدت اور محبت کے جذبات ابھارتے ہیں تو دوسری طرف شہادت رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ اسلام کے بطل عظیم پر فخر کے جذبات بھی پیدا کرتی ہے ۔ اگر رونے رلانے سے قطع نظر کرتے ہوئے دیکھا جائے تو مرثیہ کا

مجموعی تاثر ایک ناقابلِ تقلید ہستی کے سامنے فرطِ عقیدت سے سر جھکانے میں ظاہر ہوتا ہے۔

مرثیہ غالباً ایسی واحد صنفِ سخن ہے، جس کے سامعین دو جداگانہ طبقات میں منقسم ہیں۔ شیعہ حضرات کے لیے اس کی مذہبی حیثیت ہے، اوران کےلیے اس کے ادبی اور فنی محاسن ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو مرثیہ کی تاثر انگیزی میں ان کا کافی سے زیادہ ہاتھ ہوتا ہے۔ شیعوں سے قطع نظر بقیہ قارئین کے لیے کیونکہ اس کی مذہبی نوعیت نہیں ہوتی، اس لیے ان پر مرثیہ کا کبھی بھی وہ اثر نہ ہوگا جو ایک مجلس میں سننے والے شیعہ کا ہو سکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر ہر دو کا نفسی رویہ جداگانہ ہے۔ اور اسی کی مناسبت سے ان پر اس کے اثرات مرتب ہوں گے۔ گو مرثیہ کا مقصد ہی تاثر انگیزی اور جذبات میں تموج پیدا کرنا ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی یہ صفت اضافی بن جاتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے کسی تخلیق کی کامیابی کا اہم معیار قاری کی کرداروں سے اپنی تطبیق (IDENTIFICATION) ہوتی ہے وہ خود کو کرداروں میں یوں سمو دیتا ہے کہ ان کے ساتھ ہنستا ہے اور روتا ہے ڈرامہ میں یہ عمل بہت واضح ہوتا ہے اور اسی کی بناء پر رحم اور دہشت کے (یا دیگر) جذبات ابھرتے ہیں۔ مرثیہ میں بھی رحم اور دہشت کے ساتھ ساتھ دیگر جذبات میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ان کا باعث تطبیق نہیں، کیونکہ قاری یہ جانتا ہے کہ حضرت امام حسینؓ کوئی کردار نہیں بلکہ ایک تابناک شخصیت تھی۔ اس لیے ان کے لیے احترام تطبیق میں بہت بڑی رکاوٹ بنتا ہے۔ وہ شہادت کے واقعات پہ گریہ کناں ہو سکتا ہے، لیکن ان کی ذات سے اپنی تطبیق کی جرأت نہیں کر سکتا۔

لیکن تزکیہ کے معاملہ میں مرثیہ غالباً تمام اصناف پر سبقت لے جاتا ہے شہادت کی بناء پر تاثر انگیزی کے لیے شاعر کو اس میں کم سے کم کوشش کی ضرورت ہوتی ہے۔

کیونکہ واقعات سچے ہیں۔ ادبی تخلیقات میں تمام فنی محاسن اور اسلوب سے وابستہ باریکیوں سے کام لے کر جھوٹ کو سچ ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اور قاری کی "تطبیق" اس "سچ" کی گویا توثیق کر دیتی ہے۔ جب کہ تمام ادب کے برعکس مرثیہ میں سچ کو ہر ممکن طریقہ سے اجاگر کرنے کے باوجود یہ احساس باقی رہتا ہے حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔

المیہ کا ہیرو دیوتاؤں سے فرار کی سعی میں لگا رہتا ہے۔ لیکن مقدر عفریت کی طرح اس کا پیچھا کرتے ہوئے بالآخر اس کے زوال، بربادی یا موت کا باعث بنتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس حضرت امام حسینؑ قسمت سے فرار کی بجائے کربلا میں اپنے مقدر کا انتخاب خود کرتے ہیں۔ اس لیے المیہ کا ہیرو مرتا ہے جب کہ حضرت امام حسینؑ شہید ہوتے ہیں۔ اور مرثیہ درحقیقت اسی انتخاب کی داستان ہے ماتم نہیں!

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ

افسانوی تکنیک کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے اس اساسی امر کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نفسیاتی مطالعہ ادب پارے کی تکمیل کے بعد سے نہیں بلکہ اس کی تخلیق سے پہلے شروع ہوتا ہے، آخر کیوں؟ ایک کامیاب افسانہ نگار بالعموم کامیاب ناول نگار نہیں ہوتا۔ مختصر افسانے کے فن کو منٹو اور ندیم سے بہتر کون سمجھ سکتا ہے۔ لیکن ان دونوں نے بھی بعض اور اچھے افسانہ نگاروں کی مانند افسانہ نگار بنے رہنا ہی پسند کیا۔ گو یہ کلیہ نہیں اور پریم چند، عصمت وغیرہ کی مثالیں نمایاں ہیں لیکن پھر بھی اتنا تو واضح ہو جاتا ہے کہ افسانوی ادب کو خالق مختصر افسانہ یا ناول کا سانچہ منتخب کرتے وقت کسی ایسی نفسی کیفیت یا ذہنی حالت سے گزرنا پڑتا ہے کہ وہ تجربات وقوعات اور کیفیات کو یا تو محدب شیشے میں سے دیکھتا ہے۔ ورنہ دریا کو کوزے میں بند کرتا ہے۔ افسانہ نگار کے گرد و پیش زندگی میں تجربات، مشاہدات اور حوادث بکھرے

ملتے ہیں۔ وہ بعض نفسی کیفیات کے زیرِ اثر، اپنے تنقیدی ذوق کی امداد سے ردّ و قبول کے بعد چند امور کو اپنا موضوع بناتے ہوئے بعض سے چشم پوشی کرتا ہے۔ مواد کا انتخاب سراسر نفسی کیفیات اور لاشعوری محرکات کے تابع ہوتا ہے۔ البتہ اس کی پیش کش شعوری ہوتی ہے۔ اگر یہ ادیب کی انفرادی نفسیات کا معاملہ نہ ہوتا تو تمام ہم عصر ادیب زندگی اور اس کے مسائل سے یکساں طور سے متاثر ہوتے ہوئے ملتے جلتے ادب پاروں کی تخلیق کرتے اور یوں ادیب کی انفرادیت اور زاویۂ نگاہ وغیرہ بے معنی مباحث ہوتے، لیکن یکساں خارجی حالات کے خلاف متنوع ردّ عمل ہی سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ردعمل کی صورت میں ادیب نے اپنی نفسی تحریکات کی ہمنوائی کرتے ہوئے لاشعوری محرکات کی رہنمائی قبول کی ہے۔ اس ردّ عمل سے جنم لینے والے ادب پاروں کو ناموزوں، غلط، غیر متوازن وغیرہ قرار دے کر ان کی مذمت تو کی جا سکتی ہے۔ لیکن ردِّ عمل میں ادیب کی آزادی کو تو جھٹلایا نہیں جا سکتا بلکہ مذمت ہی سے ردِّ عمل میں آزادروی عیاں ہو جاتی ہے۔

نفسی کیفیات کے زیرِ اثر اور تنقیدی ذوق کی رہنمائی سے ردّ و قبول کے بعد جب اصل مواد کا چناؤ ہو جاتا ہے تو پھر کہیں تخلیقی شعور کی امداد سے فن کارانہ پیش کش کا مرحلہ آ جاتا ہے۔ گویا ادب پارے کو جنم دینے میں اگر ادیب کی نفسی کیفیت کو اساس قرار دیا جائے تو تنقیدی ذوق مسالہ کا کام کرے گا۔ جب کہ تخلیقی شعور سے اس عمارت کی تعمیر کے لیے خطوط متعین کیے جائیں گے۔ اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ افہام و تفہیم کے لیے ان کے جداگانہ ذکر کا یہ مطلب نہیں کہ ادیب کے ذہن میں یہ سب مختلف خانوں میں بند ایک دوسرے سے لاتعلق ہوتے ہیں جس طرح تین بنیادی رنگوں سبز، زرد اور نیلے کے امتزاج میں کمی بیشی سے بوقلمونی جنم لیتی ہے۔ اسی طرح افسانوی تخلیق کے یہ اساسی عناصر بھی باہم مربوط ہوتے ہیں۔

اس مثال کو مزید وسعت دے کر نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کی کارکردگی کو بآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان تینوں رنگوں کے ملاپ سے ایک نیا رنگ جنم لیتا ہے اور اس نئے رنگ میں تینوں کا انفرادی وجود بھی مدغم ہو جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک رنگ کی مقدار میں کمی سے بقیہ دو رنگوں کا تناسب بھی برقرار نہ رہے گا۔ نتیجے میں رنگ کی کیفیت (شیڈ) میں فرق آ جائے گا۔ بالکل اسی طرح نفسی کیفیات، تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کے امتزاج سے جنم لینے والے ادب پارے میں ان تینوں کے انفرادی وجود کا سراغ لگانا بھی آسان نہ ہو گا۔

ادیب رنگ کی پڑیا نہیں۔ وہ تو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اس کا نظامِ عصبی ہے۔ جس کا تناؤ اور اس سے جنم لینے والی حساسیت (یا اعصابیت) اسے بے چین رکھتی ہے۔ اس کا ذہن اور اس سے وابستہ بعض مخصوص نفسی تقاضے، رجحانات اور الجھنیں ہیں، پھر ماحول ہے جس سے پیوستہ رہنے پر وہ مجبور بھی ہے۔ لیکن جس سے گریز کی اسے تمنا بھی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اقتصادی امور اور معاشی تقاضے بھی ہیں۔ زندگی میں عدم مساوات اور اس سے جنم لینے والی طبقاتی کشمکش ان سب پر مستزاد، ان عوامل کے عمل اور ردعمل کی وجہ سے تخلیقی عمل کی نفسیات بہت پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہر ادیب تولہ بھر نفسی کیفیات میں ماشہ بھر تنقیدی ذوق اور چھٹانک بھر تخلیقی شعور ملا کر اور پھر حسب ضرورت ان کے اوزان میں کمی بیشی سے قابل قدر اور انوکھے اور لازوال اہمیت کے ادب پاروں کی تخلیق کر گزرتا، لیکن ایسا نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے!

اس ضمن میں صرف اتنا ہو سکتا ہے کہ اگر کسی ادیب کے ہاں مستقلاً ایک عنصر کو بقیہ دو عناصر پر فوقیت ملے تو پھر ذہنی کاوشیں اس کی غماز ہو جاتی ہیں۔

نفسی کیفیات کے غلبے سے فراوانیٔ جذبات پیدا ہوگی۔ نتیجہ میں تخلیقات، ادیب کی نفسی گہرائیوں کا کھوج لگانے میں قطب نما کا کام بھی دے سکتی ہیں۔ تنقیدی ذوق سے زیادہ تر کام لینے والے مواد کے انتخاب پر زیادہ زور دیتے ہیں، یہ اگر ناول نگار ہوں تو ماحول کے مرقعے اور کرداروں کے تفصیلی خاکے بیان کریں گے۔ افسانہ نگار ہیں تو جزئیات نگاری سے سماں باندھ دیں گے۔ اصول و قواعد کا احترام اور انتہا پسندی سے اندھی روایت پسندی اور ماضی پرستی کا بھی اسی ذیل میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اگر تخلیقی شعور سے زیادہ کام لیا جائے تو "پھر نالہ پابندِ نَے نہیں ہے" والی بات ہوگی۔ تجرباتِ نو، تکنیک میں تنوع اور اظہار و ابلاغ کے لیے وسائل کا کھوج اسی کے مرہونِ منت ہیں۔ لیکن ایک بار پھر اس امر کا اعادہ ہو جائے کہ ان کے جداگانہ تذکرہ یا بعض ادیبوں کے ہاں کسی ایک عنصر کے نمایاں ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ اس طرح سے یہ تینوں بھی جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر اچھے ادیب کے ہاں ان کا ایک خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ نفسی کیفیات کے بغیر قارئین کے لیے تخلیقات میں سے نصف کشش ختم ہو جائے گی۔ تنقیدی ذوق سے منہ زور گھوڑوں جیسی نفسی کیفیات کو لگام ملتی ہے۔ جذبات کی شدت سے نہ تو تخلیق بحران یا ابال بننے پاتی ہے اور نہ ہی "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے" ایسی حالت ہوتی ہے، ردّ و قبول سے خام مواد کو بہتر سے بہترین بنا کر تجربات میں نئے پن کی سے کڑواہٹ کم کی جاتی ہے۔ اور اگر تخلیقی شعور نہ ہو تو روایات اور اصول و ضوابط سے تخلیقات کا سوتا خشک ہو جائے گا اور نفسی کیفیات مرجھا جائیں گی۔

ان تین عناصر کی روشنی میں افسانوی (بلکہ کسی بھی) ادب کی تخلیق کے عمل کی تفہیم کے بعد جب ہم افسانوی تکنیک کی طرف رجوع کریں تو افسانہ اور ناول میں گو طوالت اور وحدتِ تاثر وغیرہ سے امتیاز پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن جب مجموعی

لحاظ سے افسانوی تکنیک کا جائزہ لینا مقصود ہو تو پلاٹ . . . . نقطۂ عروج . . . . کردار . . . . منظر نگاری . . . . مکالمے . . . . جزئیات نگاری وغیرہ افسانہ اور ناول دونوں میں مشترک ہیں اور ان کے حسین امتزاج اور فن کارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرض وجود میں آتی ہے۔ چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ سے تکنیک میں تنوع کے جادو جگائے ہیں۔ مخصوص موضوعات کی ترجیح اور زاویۂ نگاہ کے باعث بعض ادیب ایک پر زور دیتے ہیں تو بعض دوسرے پر۔ طوالت کے باعث ناول نگار تفصیل نگار بن سکتا ہے۔ اسے چونکہ افسانہ نگار کی وحدتِ تاثر کی ضرورت نہیں، اس لیے اسے ان اساسی عناصر کے تمام امکانی پہلوؤں کا کھوج لگانے کی اجازت ہے۔ اس کے برعکس افسانہ نگار کا کینوس محدود ہی نہیں بلکہ اسے وحدتِ تاثر سے شدت تاثر پیدا کرنی ہے اسلیئے اپنے مقصد کے مطابق وہ ان سب میں رد و قبول، کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ پر مجبور ہے۔

اسی سے افسانوی ادب میں پلاٹ کو اہمیت ملتی ہے۔ عام خیال کے برعکس پلاٹ کسی حادثہ، وقوعہ یا منظر کا نام نہیں بلکہ ان میں ربط پیدا کرنے والی کڑی پلاٹ ہے۔ اگر ایک لمحے کو ناول کے مختلف واقعات، حوادث اور مناظر کا ان کی جداگانہ حیثیت میں مطالعہ کیا جائے، تو انفرادی لحاظ سے ہر واقعہ دلچسپ، حادثہ دل گداز اور منظر خوشگوار معلوم ہو گا۔ لیکن ان سب کو ایک لڑی میں پرونا پلاٹ کا کام ہے۔ دو انفرادی اور بظاہر غیر متعلق واقعات کو ملانے والی کڑی اگر منطقی اور حقیقت پسندانہ ہو تو قاری کا ذہن اسے قبول کرے گا۔ اگر ایسا نہیں تو وہ اسے "جھوٹ"، "غیر حقیقی" اور "بعید از امکان" سمجھے گا۔ اسی لیے تو آج کا قاری قدیم داستانوں سے متاثر نہیں ہوتا، کیونکہ ان کے پلاٹ منطق، مشاہدہ اور تجربہ کی تکذیب کرتے ہیں، جب کہ جدید ناول کا قاری کہانی کو سچ نہ سمجھنے پر بھی پلاٹ کی

منطقی نوعیت اور حقیقت پسندانہ رویہ کے باعث انہیں "امکانی" سمجھ کر "تسلیم" کر لیتا ہے۔

اسی بات کو پرسی لوبک (PERCY LUBBOCK) نے ایک اور طریقہ سے بیان کیا ہے:

"افسانوی فن کا آغاز اس وقت تک نہیں ہوتا، جب تک ناول نگار اپنی کہانی کو پیش کش کی چیز نہ سمجھے یعنی ایسی پیش کش کہ کہانی خود ہی بیان ہو۔ قاری کے سامنے کہانی کے واقعات کا معلومات کے انداز میں بیان کر دینا کتاب کی ترتیب یا ابواب کی فہرست بیان کر دینے کے علاوہ اور کچھ نہیں۔[۱]"

پلاٹ کے مقابلے میں واقعات کی انفرادی لحاظ سے اتنی اہمیت نہیں جتنی کہ بالعموم سمجھی جاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ واقعات میں دلچسپی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن ان دلچسپ واقعات کو ملانے والی کڑیاں اگر ناموزوں، غیر متناسب اور عام مشاہدہ کے برعکس ہوں تو پھر "فسانۂ آزاد" ایسی بے لگام تصنیف وجود میں آتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی ایک واقعہ کا گہرا اثر نہیں ہوتا، اسی لیے تو افسانوی ادب میں دلچسپی کی اساس پلاٹ بنتا ہے، پیچیدہ اور گتھا ہوا پلاٹ ہو تو قاری سسپنس کے جال میں پھنس کر رہ جاتا ہے۔ مہماتی، جاسوسی افسانوں کی مقبولیت کا بھی یہی راز ہے، ہمارے قدیم داستان گو بھی اس گُر سے واقف تھے۔ وہ پلاٹ کو

۱۔ "THE CRAFT OF FICTION" P.62

الجھانے کے لیے ضمنی قصوں اور قصہ در قصہ کی امداد لیتے تھے۔ جدید تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک خامی تھی۔ لیکن اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ قاری پھر کیا ہوگا۔۔۔؟ کے احساس کے تحت داستان میں محور ہے، اس انداز کی بڑی مشہور مثال الف لیلہ کی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اصل کہانی شہزاد کی ہے۔ اور یہ کہانی چند صفحات میں ختم ہو جاتی ہے۔

"جھول" والے پلاٹ میں واقعات کو مربوط نہ کرنے کی کوشش کرتے ہوئے سمیٹنے کی بجائے بکھیر دیا جاتا ہے۔ یورپ میں "PICARESQUE" ناول کی قسم اسی پلاٹ سے وجود میں آئی، اردو میں "فسانۂ آزاد" اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس کے برعکس بعض ناول نگار پلاٹ کی تعمیر اور واقعات کی ترتیب میں کسی ماہر تعمیر ایسا اہتمام اور سلیقہ روا رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں مرزا رسوا کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ خصوصیت سے "امراؤ جان ادا"۔۔۔۔ جس میں انہوں نے واقعات (بلکہ ابواب) کی ترتیب ایسی رکھی کہ نقطۂ عروج پر آ کر تمام واقعات کا پھیلاؤ سمٹ کر پلاٹ ایک محراب کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

قاری کے لیے پلاٹ کی نفسیاتی اہمیت اس بناء پر ہوگی کہ وہ اس کی دلچسپی کو ادھر اُدھر بھٹکنے کی بجائے ایک ہی خط پر گامزن رکھتا ہے۔ یہ دلچسپی نہ تو ساکت ہوتی ہے۔ اور نہ ہی کسی ایک نقطہ پر مرکوز بلکہ اس میں ارتقاء اور پھیلاؤ ملتا ہے۔ اس دلچسپی کی اگر وضاحت مقصود ہو تو اسے ایک خط مستقیم سے ظاہر نہیں کیا جا سکتا بلکہ پلاٹ کی نوعیت کے مطابق اس کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی جائیں گی جیسے:

یا

کسی گراف کی مانند اس میں بھی نشیب و فراز ہیں گے جیسے :

یا پھر :

سہولت کی خاطر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دلچسپی کا نقشہ پلاٹ کا نقشہ ہوگا

نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ کا ایک نقصان بھی ہے. دلچسپی کیونکہ ادیب کے متعین کردہ خطوط پر ہی رواں رہتی ہے۔ اس لیے دوران مطالعہ قاری کے اپنے خیالات و تصورات، جذبات و احساسات وغیرہ بھی پلاٹ کی حدود میں محصور رہتے ہیں جس کے نتیجہ میں قاری محض "قاری" رہتے ہوئے "فعال قاری" نہیں بن سکتا۔ اسی لیے تو بعض اوقات حالت کچھ ایسی ہوتی ہے کہ جیسے کسی برتن میں مشک انڈیل دی، برتن بڑا ہے تو تمام پانی اسی میں سما جائے گا۔ ورنہ کناروں سے بہہ نکلے گا. یہی حال اس افسانوی ادب کا ہوتا ہے جس میں کہانی نگار خصوصیت سے پلاٹ ہی پر زور دیتا ہو، چنانچہ بعض اوقات اس کا سب کچھ کہنا یک طرفہ ٹریفک والی بات ہوجاتی ہے۔

ادیب اور قاری میں کتاب کی وساطت سے ایک طرح سے مکالمہ کی صورت پیدا ہوجاتی ہے۔ مصنف خود تو موجود نہیں لیکن تحریر کی صورت میں اپنی نفسی کیفیات تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور سمیت وہ موجود ہوتا ہے۔ ادھر قاری میں

بھی یہ سہ عناصر ہوتے ہیں گو خام صورت میں یا نسبتاً بہت کم شدت سے محسوس کیے جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ذہن کا ایک حصہ دورانِ مطالعہ سوچتا رہتا ہے۔ ذہن بظاہر محو ہونے کے باوجود بھی فعال رہتا ہے۔ ایمرسن نے جس کے لیے "تخلیقی مطالعہ" کی اصطلاح وضع کی، وہ مطالعہ کی ایسی ہی صورت ہے دوران مطالعہ ذہن محض سوچتا ہی نہیں بلکہ تحت الشعور کی سطح پر قاری بعض نفسی کیفیات سے دوچار ہو کر کہانی کے زیر اثر نئے جذبات و احساسات سے آشنا بھی ہوتا ہے، اگر یہ سب کچھ پلاٹ سے ہو جائے تو پھر قاری اور مصنف میں وہ رشتہ قائم ہو جاتا ہے، جسے میں نے "مکالمہ" سے تعبیر کیا ہے۔ اور اسی سے قاری "فعال قاری" بنتا ہے۔ اس صورت میں نہ ادیب سقہ بنتا ہے اور اس کی تخلیق پانی کی مشک اور نہ ہی قاری بے جان کھلے منہ کا برتن کیونکہ قاری فعال ہوتا ہے۔ اس لیے مطالعہ ان تینوں اساسی عناصر کو ختم نہیں کرتا بلکہ انہیں تقویت دے کر مزید جلا بخشتے ہوئے مطالعہ کو نفسیاتی فوائد کا باعث بنا دیتا ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز نے بھی اس پہلو پر بہت زور دیا ہے۔

اس کے بقول:

"کسی بھی مطالعہ کے دوران ذہن میں بھی دو طرح کی کارکردگی کا مظاہرہ ملتا ہے۔ انہیں ہم "رو" سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دونوں روئیں لاتعداد باہمی روابط کے علاوہ ایک دوسرے پر شدید طور سے اثر انداز بھی ہوتی رہتی ہیں۔ ان میں سے نسبتاً چھوٹی کو ہم "عقلی رو" کہہ سکتے ہیں۔ جبکہ دوسری کو متحرک یا ہیجانی رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ ہماری دلچسپیوں کی عمل پذیری کی مرہونِ منت ہوتی ہے [1]"

---

[1] "SCIENCE AND POETRY" p.13

"اب دلچسپی کی نوعیت کی تفہیم کے لیے ہمیں ذہن کا بے حد نازک اور
لطیف توازنوں کے نئے تشکیل پانے والے نظام کی حیثیت سے تصور
کرنا ہوگا، ایسا نظام جو..... ہماری صحت تک مسلسل ارتقا پذیر
رہتا ہے۔ پھر وہ خارجی ہیج جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں، کسی نہ
کسی حد تک اس نظام میں ہلچل کا باعث بنتا ہے۔ اس ہلچل کے بعد یہ
نظام جو نیا توازن اختیار کرتا ہے۔ وہ ہماری اس تحریک کی بنا پر
ہوگا جس کے زیر اثر ہم نے ہیج کے سامنے ردعمل کا مظاہرہ کیا اور
اس نظام میں اساسی توازن ہماری بنیادی دلچسپیوں سے تشکیل
پاتا ہے[۱]"

دلچسپی کے اس نفسیاتی مفہوم سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ رچرڈز نے اسے
بہت وسیع معانی میں استعمال کیا ہے گو قاری شعوری طور سے تو کسی ادب
پارے کو "دلچسپ" سمجھتے ہوئے اس کے مطالعہ سے لطف اندوز ہو رہا ہوتا ہے۔
لیکن ادب پارے کی یہ دلچسپی دراصل وہ ہیج ثابت ہوتی ہے جو قاری کے "بے حد
نازک اور لطیف توازنوں سے تشکیل پانے والے نظام میں کسی نہ کسی حد تک ہلچل
کا باعث" بنتی ہے، اس لیے پلاٹ ایسا نہ ہو کہ قاری کا ذہن اس سے کسی طرح
کے بھی اثرات قبول نہ کر سکے۔

لکھتے وقت ادیب بعض نفسی کیفیات سے گزرتا ہے۔ اگر پلاٹ درست ہو
تو قاری بھی کسی نہ کسی حد تک ان نفسی کیفیات سے بہرہ ور ہو سکتا ہے اور وہ نفسی
رابطہ جنم لیتا ہے جسے ادیب اور قاری میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس

---

[۱] ایضاً، ص: ۱۵

ضمن میں نذیر احمد اور عبدالحلیم شررؔ کے پلاٹوں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں، نذیر احمد کی مدرسانہ ذہنیت ، واعظانہ اسلوب اور مذہبی مقصد نگاری پلاٹ کو ابھرنے اور پھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتی ، جب کہ شررؔ نے ناکام کردار نگاری ، خام تاریخ نگاری اور ماحول کی غلط اور مبالغہ آمیز تصویر کاری ایسے عیوب چھپانے کے لیے صرف واقعات کی تیز رفتاری سے جنم لینے والی دلچسپی پر انحصار کیا۔ اگر ایک قاری کو لونے کا موقع نہیں دیتا تو دوسرا سوچنے ہی نہیں دیتا۔

نقطۂ عروج پلاٹ کا سب سے اہم حصہ تصور ہوتا ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو مکالموں کی مانند یہ بھی ڈرامہ سے مستعار معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامہ کیونکہ افراد نظریات ، حق و باطل یا کسی طرح کی بھی کش مکش سے جنم لیتا ہے ۔ اسلیئے پلاٹ میں لازماً ایک ایسا مقام بھی آئے گا ۔ جہاں دونوں متصادم قوتوں کی آویزش منطقی انتہا پر پہنچ کر کسی ایک کی فتح یا شکست پر منتج ہوگی۔ افسانوی ادب میں بھی واقعات (ان کا باہمی تصادم ضروری نہیں) کی انتہائی صورت نقطۂ عروج سے تعبیر ہوتی ہے ۔ اور سبھی اچھے کہانی نگاروں کے ہاں اس کا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ پریم چند سے پہلے نقطۂ عروج صرف واقعات سے ہی ترتیب پاتا تھا ۔ یہ انداز قدیم داستانوں کی یادگار قرار دیا جا سکتا ہے ۔ جہاں کردار مثالی اور واقعات خارق عادت ! چنانچہ شررؔ کے بعض ناولوں میں نقطہ عروج واقعات سے پیدا ہوتا ہے۔ نذیر احمد چونکہ واقعات اور کردار دونوں ہی پر چھائے رہتے ہیں ۔ اس لیے ان کے ناولوں میں شاید ہی کہیں نقطۂ عروج ملے ۔ ابن الوقت اور توبتہ النصوح میں نقطۂ عروج پیدا کرنے والی کش مکش موجود ہے ۔ لیکن وہ یوں بے سود ثابت ہوتی ہے کہ ان کے کردار بے جان ہیں ۔ ورنہ کلیم اور ابن الوقت دونوں ہی میں اعلیٰ کردار بننے والی تمام خصوصیات موجود ہیں اور اگر انہیں فطری نشوونما کا

موقع دیا جاتا تو ان کے کردار، کرداری محرکات اور ماحول کی باہمی کش مکش سے جو نفسی نقطۂ عروج جنم لیتا۔ وہ شررؔ کے واقعاتی نقطۂ عروج سے کہیں زیادہ بہتر اور متاثر کن ہوتا لیکن ان کا واعظانہ اسلوب تمام تکنیکی اصولوں پر چھایا رہتا ہے۔ مرزا رسواؔ کیونکہ اپنے پلاٹوں کی تشکیل میں ماہر تعمیرات ایسے نسبت و تناسب کا التزام روا رکھتے تھے۔ اس لیے ترتیبی شعور کے حامل ان پلاٹوں میں نقطۂ عروج واقعاتی نہیں بلکہ اس میں شعوری کاوش کا احساس بھی ہوتا ہے۔ پریم چند نے پہلی مرتبہ نقطۂ عروج کی نفسی اہمیت کو محسوس کرتے ہوئے زور دیا کہ نقطۂ عروج کو کرداروں کی نفسی کیفیات کے زیرِ اثر جنم لینا چاہیئے۔

نقطۂ عروج کے لحاظ سے جدید ادب کی سب سے اہم خصوصیت، ہی یہی ہے کہ قدیم ناولوں میں عمل یعنی کرداروں کی خارجی نشوونما اور واقعات کے تانے بانے کو اہمیت دی جاتی تھی لیکن اب اس کے برعکس نفسی واردات سے جنم لینے والی داخلی کش مکش اور باطنی کیفیات کی عکاسی کو مقصودِ فن سمجھا جاتا ہے۔ پہلے کردار کیونکہ واقعات کے تابع تھے۔ (قدیم داستانیں، نذیر احمد اور شررؔ) اس لیے ارتقار کے باوجود بھی واقعات کرداروں پر حاوی ہوتے تھے۔ اور کردار واقعات کا ردِ عمل ہوتے تھے۔ لیکن اب معاملہ برعکس ہے۔ یعنی واقعہ کردار کے ردِ عمل سے معرضِ وجود میں آیا ہے۔ اب خارجی وقوعات کے تانے بانے پر اتنا زور نہیں، جتنا شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانکنے کی کوشش پر ہے۔ نتیجہ میں اب محض واقعات کا الجھا دینا ہی نقطۂ عروج کو جنم نہیں دے سکتا بلکہ خود کرداروں کی داخلی کش مکش نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے۔ "یہ نفسی نقطۂ عروج" کچھ جدید نفسیات کا مرہونِ منت نہیں بلکہ ہر اُس اچھے کہانی کار کے ہاں نفسی نقطۂ عروج مل سکتا ہے جس نے کردار نگاری کی اساس نفسی پیچیدگیوں پر استوار کی ہو۔ دستوفسکی کے ناول نفسی نقطۂ عروج

کی بڑی خوب صورت مثالیں ہیں. کیونکہ واقعات کرداروں کے نفسی تغیرات سے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں ۔ اردو میں عصمت چغتائی کا ناول "ٹیڑھی لکیر" اس انداز کی بڑی اچھی مثال ہے۔ افسانوں میں پریم چند نے شعوری طور سے اس کا التزام روا رکھا کہ کرداروں کی نفسی کیفیات سے نقطۂ عروج جنم لے ۔ چنانچہ ان کے "زیور کا ڈبہ" ایسے عام افسانہ سے لے کر "کفن" ایسے کامیاب افسانہ تک میں نفسی نقطۂ عروج کی کامیاب مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں پریم چند کے بعد منٹو، عصمت، بیدی اور ندیم کے افسانوں میں نفسی نقطۂ عروج کا کامیاب مظاہرہ ملتا ہے. ندیم نے گزشتہ سالوں میں اپنے افسانوں کے انداز میں کافی تبدیلیاں کی ہیں. جن سے ان کے افسانوں کی تکنیک میں خاصی تبدیلیاں آ رہی ہیں. اس ضمن میں "موج خون" بڑی کامیاب مثال ہے، جہاں داخلی کش مکش نفسی نقطۂ عروج کا باعث بنتی ہے.

ناول وافسانہ کے ساتھ ساتھ جدید ڈرامہ میں بھی نفسی نقطۂ عروج مل جاتا ہے ۔ حالانکہ ڈرامہ خارجی عمل سے عبارت ہے حتیٰ کہ داخلی کش مکش بھی خارجی عمل سے ہی ظاہر ہو جاتی ہے. لیکن اس کے باوجود بھی یوجین اونیل، آرتھر ملر اور ٹینیسی ولیمز ایسے ڈرامہ نگاروں نے جنسی محرومیوں اور نفسی تجربات سے جنم لینے والے انسانی المیہ کو نفسی نقطۂ عروج سے اور بھی مؤثر بنایا ہے.

جدید نفسیات نے ذہنی اعمال کی تشریح وتحلیل میں جس بصیرت کو عام کیا. اس سے افسانوی تکنیک میں بھی انقلاب برپا ہوا یہ انقلاب تلازم خیالات اور شعور کی رو سے آیا. تلازم خیالات کا اصول گو "قدیم" نفسیات میں بھی تھا، لیکن تحلیلِ نفسی میں خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے ضمن میں اسے خصوصی اہمیت دی گئی. فرائڈ کے بعد ژونگ نے وسیع تحقیقات سے اسے جداگانہ طرزِ علاج ہی نہ بنایا بلکہ آلات وغیرہ کی امداد سے اسے تجربہ گاہ کا وقوعہ بھی بنا دیا. سیدھے

سادے الفاظ میں اس نظریہ کا خلاصہ یوں ہوگا کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ شعور کی رَو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح ٹھوس یا جامد کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ تُندی کے دھارے کی مانند ہر دم رواں دواں اور متغیّر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خطِ مستقیم کی مانند نہیں ہوگا بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رَو کے چار خصائص بیان کیے جو مختصراً یوں ہیں:

ا۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

ب۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔

ج۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔

د۔ ذاتی شعور کی ہر حالت اشیاء اور وقوعات میں ردّ و قبول کے باعث بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔[1] ایک اور موقع پر[2] اس نے شعور کی رَو کے عمل کی یوں وضاحت کی۔

"کسی پرندہ کی طرح اس میں بھی عالمِ پرواز اور حالتِ سکون کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ زبان کا آہنگ اس کی مثال ہے۔ ایک خیال ایک ہی فقرے میں ادا کرنے کے ساتھ اس فقرے کو ایک وقفہ سے ختم کیا جاتا ہے۔ ہم شعور کی رو میں حالتِ سکون کو اثباتی حصہ (SUB

---

[1] WILLIAM JAMES "TEXT BOOK OF PSYCHOLOGY" p.152

[2] ایضاً ، ص ۱۶۲

STANTIVE PART) اور عالم پرواز کو عبوری حصہ (TRANSITIVE PART) کہیں گے۔

شعور کی رَو کا تفصیلی تذکرہ اس بناء پر ضروری تھا کہ اس نے افسانوی ادب کی تکنیک کو بے حد متاثر کیا جب کہ آزاد تلازمہ سے جدید شاعروں نے زیادہ فائدہ اٹھایا، خاص طور سے ان شعراء نے جنہوں نے ایذرا پاؤنڈ کی پیروی میں امیجز کو اساسی اہمیت دی یا جو کہ ریلزم کی تحریک سے متاثر ہوئے۔

تلازمہ اور شعور کی رَو سے پہلے افسانوی تکنیک میں بالعموم اور پلاٹ کی تشکیل میں بالخصوص نظم وضبط اور ترتیب و توازن کا کچھ ضرورت سے زیادہ ہی لحاظ رکھا جاتا تھا۔ جس کے نتیجہ میں کردار واقعات کی سیڑھی پر مصنف کی انگلی پکڑے آرام سے چڑھتے جلتے، چنانچہ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز مقرر ہو چکا تھا۔ ابتداء میں کردار کا تعارف کرایا جاتا اور کرداری خصائص بیان ہوتے (بلکہ حلیہ تک بتا دیا جاتا)، یوں ان کی روشنی میں کردار ابھارا جاتا۔ یوں دیکھا جائے تو واقعات سے کرداری خصوصیات ابھارنے کا کام لیا جاتا تھا بلکہ بعض اوقات تو کرداری خصوصیات کا بیان ایک ایسے خاکہ کی صورت اختیار کر لیتا۔ جس میں واقعات رنگ بھرتے جاتے۔ داستانی کردار نگاری اس انداز کی حامل تھی۔ علاوہ ازیں واقعات کے بیان میں کیونکہ زمانی تسلسل اور ترتیب کو ملحوظ رکھا جاتا تھا، اس لیے کہانی کی اساس پلاٹ پر استوار تھی، کہانی میں پلاٹ ریڑھ کی ہڈی تھا، اس میں جھول عیب اور بغیر پلاٹ کے کہانی کفر!

تلازمہ اور شعور کی رَو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔ پلاٹ کی اقسام سمجھانے والے گراف کے سیدھے خطوط الجھی لکیروں کا مجموعہ بن گئے۔ اب واقعات کا زمانی تسلسل ضروری

نہ رہا بلکہ بعض صورتوں میں تو رکاوٹ ثابت ہونے لگا۔ زمانی پابندیوں کو ختم کیا گیا کردار کی سوچ کو واقعات پر فوقیت دے کر ذہنی ڈرامہ کو خارجی واقعات کا مظہر قرار دے دیا۔ اور ظاہر ہے کہ ذہن زمان و مکان کی پابندیوں سے آزاد ہے۔

آزاد تلازمہ اور شعور کی رَو نے کہانی کار کو یوں بالکل آزاد کر دیا کہ لاشعوری محرکات ان دونوں کا انداز اور رُخ متعین کرتے ہیں اگر مختلف افراد کے لیے ایک ہی شے، لفظ یا رنگ کو تہیج بنایا جائے تو ان میں سے ہر ایک کے خیالات کی گاڑی کا رُخ کسی اور ہی طرف ہوگا۔ شعور پر لاشعور چھاپے مارتا رہتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں شعور کی رَو میں مد و جزر جیسی حالت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اس لیے جس کہانی کار نے صرف لاشعوری محرکات کی عکاسی ہی کو مقصودِ فن قرار دیا۔ وہ پلاٹ کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔ پلاٹ جس نظم و ضبط کا متقاضی ہے۔ لاشعور کی اودھم بھری دنیا اس سے مبرا ہے اس لیے انتشار اور ذہن کی سیال کیفیات کی تصویریں پلاٹ کے چوکھٹے میں فٹ نہ ہو سکیں۔ اس سے کردار نگاری کا انداز بھی دگرگوں ہو گیا۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لاشعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی کار کے لیے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کرداری خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا اب وہ علامات و امیجز وغیرہ کی امداد سے لاشعوری عوامل کی کارفرمائیوں پر روشنی ڈال کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

آزاد تلازمہ کے مطابق اور شعور کی رَو کے تحت لکھے جانے والے افسانے یا ناول ہمارے ہاں ابھی تک تجرباتی دَور میں ہیں۔ بلکہ سبھی مقبول اور سلجھے ہوئے فن کاروں نے متنوع تکنیکی تجربات کے باوجود بھی ان کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی۔ بغیر پلاٹ کے افسانے عام ہو چکے ہیں۔ لیکن ایسے افسانوں میں پلاٹ کی کمی دیگر تکنیکی لوازمات سے پوری کر دی جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے اس انداز کو اگر اپنایا تو

مقصد تجربہ کی سنسنی خیزی تھا اور ایسی ژولیدگی پیدا کی کہ کسی کے پلے بھی کچھ نہ پڑے ایسی تخلیقات کو خود کلامی سمجھ کر خود کہانی کار کے نفسی تجزیہ کے لیے تو استعمال کیا جا سکتا ہے لیکن اگر قاری تک کسی بات کا ابلاغ نہیں ہوتا تو پھر ایسے نفسیاتی تجربات بے سود ہوتے ہیں. نفسیات انسان کے مطالعہ کا نام ہے۔ اور ادب میں بھی نفسیات سے یہی کام لیا جانا چاہیئے. لیکن اگر نفسیات کے زیر اثر لکھی جانے والی تحریر ابلاغ سے عاری محض بے معنی اظہار ہو تو ایسی نفس بینی کس کام کی ؟

نفسیاتی لحاظ سے کسی کہانی کی سب سے بڑی کامیابی ہی یہی ہے کہ قاری اس کے ساتھ تطبیق کر کے خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا جائے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ مصنف کا مقصد قاری پر واضح ہی نہیں ہوتا بلکہ اس تطبیق کی بناء پر وہ مقصد اس کے ذہن میں جاگزیں بھی ہو جاتا ہے۔ بعض کردار مدتوں ذہن کو ہانٹ کرتے ہیں، بعض واقعات بھلائے نہیں بھولتے۔ یہ سب تطبیق کی وجہ سے ہے. گو بچوں[1] اور عورتوں میں خام احساسات اور شدت جذبات کی وجہ سے یہ تطبیق آسانی سے تکمیل کے مراحل طے کر لیتی ہے. لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد قارئین اس سے نا آشنا ہوتے۔ یہ درست ہے کہ مرد بالعموم عورتوں کی مانند "رومانی" ناول پڑھ کر رو رو کر تکیئے بھگو کر، ناکام آرزوؤں کا مداوا تلاش نہیں کرتے، لیکن متاثر وہ بھی ہوتے ہیں۔ البتہ عورتوں کی مانند مردوں کے صرف غدود ہی متاثر نہیں ہوتے لیکن نفسیاتی ادب کے نام پر لکھی جانے والی بیشتر بے سر پیر کی تجریدی کہانیوں سے تطبیق کی سرے سے کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی

---

[1] - بچوں اور عورتوں کے بارے میں تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو:
"ادب اور لاشعور" اور "تخلیق اور لاشعوری محرکات"۔

اس لیے یہ تاثر انگیزی کے بہت بڑے، اہم وسیلہ سے محروم رہتے ہیں۔

افسانوی تکنیک کا یہ نفسیاتی مطالعہ کردار نگاری کے تفصیلی تجزیہ کے بغیر تشنہ رہے گا، کیونکہ ایک کامیاب کردار کہانی کے واقعات ہی کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ وہ مصنف اور قاری کے درمیان ایک رابطہ بھی بنتا ہے۔ ایسا رابطہ جس سے یا تو تطبیق کی حالت جنم لیتی ہے اور یا پھر وہ ذہنی کیفیت جسے مضمون کی ابتداء میں "مکالمہ" سے تعبیر کیا گیا۔ کردار نگاری پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے جس کا لب لباب یہ ہے کہ کردار فطری ہو اور کردار نگاری فطرت (یا زیادہ سے زیادہ نفسیات) کے اصولوں کے مطابق ہو اور اسے ہی صحیح کردار نگاری کا معیار تسلیم کرتے ہوئے ان کی نشوونما میں ای۔ ایم۔ فاسٹر کی مدور کردار (ROUND) اور سیدھے کردار (FLAT) دو قسموں پر انحصار کیا جاتا رہا ہے۔

فاسٹر کے بقول:

"ہم کرداروں کو سیدھے اور مدور دو قسموں میں بانٹ سکتے ہیں سترہویں صدی میں سیدھے کردار "مزاحیہ" کہلاتے تھے۔ اب انہیں بعض اوقات مثالی (TYPE) یا ایسا اوقات کرداری خاکہ بھی کہا جاتا ہے۔ اپنی خالص صورت میں ان کی تشکیل ایک صفت یا تصور کے خمیر سے ہوتی ہے۔ لیکن جیسے ہی ان میں ایک سے زیادہ عناصر کی ظہور پذیری ہو تو ان میں اس کجی کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ جو بالآخر مدور کردار پر منتج ہوتی ہے۔ [1]"

"سیدھے کرداروں کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ یہ ہر حالت میں با آسانی

---

[1]. FOSTER, E.M. "ASPECTS OF NOVEL" p.73

پہچانے جا سکتے ہیں۔ یہ عضوی آنکھ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ قاری کی چشم جذبات انہیں پہچان لیتی ہے کیونکہ اول الذکر کے لیے تو انکا وجود محض ایک نام سے عبارت ہوتا ہے"! [۲]

"دوسرا فائدہ یہ ہے کہ قاری بعد میں بھی انہیں با آسانی یاد رکھتا ہے کیونکہ حالات انہیں تبدیل نہ کر سکے۔ اس لیے قاری انہیں فراموش نہیں کر سکتا [۳]"

مدور کرداروں کی اس نے خصوصی طور سے تعریف بھی نہیں کی۔ اس لیے باآسانی انہیں سیدھے کرداروں کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے البتہ وہ انہیں سیدھے کرداروں کے مقابلہ میں بہتر سمجھتا ہے۔ کیونکہ صرف مدور کردار ہی کچھ دیر کے لیے المیہ کردار کی ادائیگی کے قابل ہوتے ہیں۔ اور ہم میں یہ مزاح اور تخصیص کے علاوہ ہر طرح کے احساسات کا موجب بھی بن سکتے ہیں [۴]"

یہ قسمیں غلط تو نہیں لیکن کیا تمام کردار نگاری صرف ان دو عمومی اقسام میں بانٹی جا سکتی ہے؟ اگر افسانوی کرداروں کو عام زندگی میں ملنے والے افراد کی تصویریں یا علامات تسلیم کیا جائے تو یہ عمومی تقسیم سطحی ثابت ہوگی۔ زندگی میں افراد میں جو کرداری تنوع ملتا ہے اسے سیدھے اور مدور میں سمیٹا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں! علاوہ ازیں فاسٹر نے سیدھے کرداروں کی خصوصیات گنوائی ہیں یہ

۲۔ ایضاً۔ ص : ۷۳

۳۔ ایضاً ص : ۷۶

۴۔ ایضاً ص : ۷۷

وہی ہیں جو کسی نہ کسی حد تک تمثیل ("ALLEGORY") کے جامع الصفات اور اسم بامسمیٰ کرداروں میں مل جاتی ہیں. لیکن تمثیل کے کرداروں کو افسانوی ادب میں کبھی بھی اعلیٰ حیثیت حاصل نہیں رہی.

بعض اوقات کامیاب کردار نگاری کو "فطری" سے موسوم کیا جاتا ہے یہ غلط تو نہیں لیکن اس میں جو منطقی مغالطہ پایا جاتا ہے. اس کی طرف عموماً توجہ نہیں کی جاتی. ہم جب فطری کہتے ہیں تو کیا اس سے ہماری مراد علم نباتات ایسی خود روی اور نمو ہوتی ہے ؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں اگر یہ نہیں تو پھر دوسرا جواب یقیناً یہی ہو سکتا کہ وہ انسانی نفسیات کے مطابق ہو. اب اگر کردار نگاری فطری" ہو... کو... "کردار نگاری نفسیاتی"... ہو.... سے بدل دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں جا پہنچتی ہے، یوں ایک لفظ کی تبدیلی سے کردار نگاری کے سلسلہ میں بہت سی روایتی تنقید بے مقصد ثابت ہو جاتی ہے. اس موقع پر فطری اور نفسیاتی کردار نگاری میں امتیاز کر لینا چاہئیے، فطری کردار نگاری داستانوں کی مثالی کردار نگاری یا اخلاقی اور واعظانہ کہانیوں کے "شاعرانہ انصاف" کے برعکس سمجھی جا سکتی ہے انسانی کردار انسان ہوتے ہوئے بھی مثالی اور تمثیلی حیثیت کی بناء پر انسان نہ رہتے تھے پھر ان کا مقابلہ کیونکہ مافوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا تھا. اس لیے ان میں بعض ایسی غیر انسانی صفات بھی ودیعت کر دی جاتیں کہ وہ ان کے مدمقابل ہی نہ ثابت ہو سکیں. بلکہ کامران بھی رہیں. کردار نگاری کا یہ انداز فطری نہ تھا. کردار انسانی حلیہ کے باوجود بھی انسانی فطرت کے اصولوں کے خلاف عمل پیرا نظر آتے تھے. (بلکہ ان کا حلیہ تک بھی مبالغے کی بناء پر عام انسانی حلیے سے کہیں زیادہ دل فریب یا قبیح معلوم ہوتا) لیکن ناول اور افسانہ داستان نگار کے زرخیز تخیل کی پیداوار نہ تھا. اس لیے اس میں جب حقیقی زندگی کی تصویر کشی مقصود قرار دی گئی تو پھر کرداروں سے

ان کی فوق البشریت چھین کر انہیں محض البشر رہنے دیا۔ یوں فطری کردار نگاری نے جنم لیا۔ یعنی کردار انسان ہو . . . . اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں سمیت جانا پہچانا انسان، گویا کردار نگاری کے لیے انسانی فطرت کے ان بنیادی اصولوں کو مدنظر رکھنا ضروری تھا۔ جن کی خلاف ورزی سے کردار فطری نہیں بلکہ مافوق الفطرت بن جاتا ہے۔ کردار نگاری کے ارتقاء میں اسے یقیناً ایک انقلابی قدم قرار دیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ قدم آخری نہیں کیونکہ فطری کردار نگاری کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں۔ فطری کردار نگاری انسانی زندگی کے بارے میں ان مشاہدات و تجربات کے اعادے کا نام ہے۔ جو عقل عامہ کی کسوٹی پر بھی پرکھے جا سکتے ہیں۔ فطری کردار نگاری کی اساس اس انداز پر استوار ہے کہ افراد میں عمومی لحاظ سے جو خصوصیات ملتی ہیں، ان کی خلاف ورزی نہ کی جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض نفسی کیفیات افراد کی عمومی خصوصیات کی خلاف ورزی ہی کا نام ہیں۔ اسے اس مثال سے سمجھیے۔ رجب علی بیگ سرور کے "فسانۂ عجائب" کا جان عالم غیر فطری کردار ہے۔ اور مرزا رسوا کی امراؤ جان ادا فطری جب کہ پریم چند کے "کفن" کا ہیرو نفسیاتی کردار ہے۔ کیونکہ ہر آدمی بیوی کا کفن بیچ کر نشے میں دھت نہیں ہو سکتا۔ نفسیاتی کردار فطری بھی ہوگا۔ کیونکہ اس کی بوالعجبیاں یا غیر معمولی پن استثنائی ہونے کے باوجود بھی انسانی فطرت کے دائرے سے باہر نہیں لیکن ہر فطری کردار کا نفسیاتی ہونا ضروری نہیں، اس لیے کامیاب کردار کا معیار اس کا محض فطری ہونا نہیں۔ بلکہ نفسیاتی ہونا قرار پاتا ہے۔ یہی نہیں نفسیاتی کردار میں فطری کردار کی خصوصیات بھی ملتی ہیں اگر اس لطیف فرق کو ملحوظ رکھا جاتا تو عابد علی عابد صاحب "اصول انتقاد ادبیات" میں منٹو کے افسانے "ہتک" میں طوائف کی کردار نگاری پر کبھی بھی اعتراض نہ کرتے۔ کیونکہ سوگندھی کا کردار فطری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی بھی ہے۔ اگر محض

فطری ہوتا تو وہ گاہک کے طرزِ عمل سے کبھی بھی ہتک نہ محسوس کرتی .

میں یہ نہیں کہتا کہ سبھی کہانی کار کردار نگاری میں انسانی نفسیات کو پس پشت ڈال دیتے ہیں یا یہ کہ صرف نفسیاتی مطالعے سے ہی اچھی کردار نگاری ممکن ہے۔ یقیناً ایسی نہیں . اور نہ ہی یونانی المیہ نگاروں سے لے کر دوستوفسکی تک سبھی ماہرینِ نفسیات تھے۔ بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ خود نفسیات دانوں نے ان سے بہت کچھ سیکھا ہے . دراصل لکھنے والے کی بصیرت، مشاہدہ اور ژرف نگاہی اسے انسانی نفسیات کا نباض بنا دیتی ہے . اس لیے وہ کرداروں کی صورت میں انسانی نفسیات کے دلچسپ مرقعے پیش کرتے ہوئے قارئین کے سامنے ایسے کردار لاتا ہے جنہیں وہ اپنا دوست، دشمن اور ہمدرد سمجھتے ہوئے ویسا ہی ردعمل ظاہر کرتے ہیں.

انسانی زندگی کا مطالعہ کرنے سے انسان میں کوئی نہ کوئی عجب انوکھی خصوصیت نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں بعض نفسی پیچیدگیوں اور الجھی کیفیات اسے کچھ کا کچھ بنا دیتی ہیں۔ کہانی کار کے لیے ایسے پیچیدہ کرداروں کی کامیاب تخلیق بہت مشکل کام ہے . ایسے کردار اس کے تخلیقی شعور اور فنی پختگی کے لیے سب سے بڑے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں. اور ہمارے کہانی کاروں نے اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے زندہ نفسی مرقعے تخلیق کیے. منٹو کے افسانے اس کی خوب صورت اور کامیاب مثالیں ہیں . ابنارمل کرداروں کی تحلیل میرے خیال میں سب سے مشکل کام ہے. کیونکہ عام عقیدے کے برعکس محض لاشعوری محرکات کی عکاسی بھی ناکافی رہتی ہے . بلکہ اس مقصد کے لیے کہانی کار کا نفسی عوامل کے ساتھ ساتھ سماجی، سیاسی اور اقتصادی محرکات کا احاطہ کرنا بھی ضروری ہوتا ہے. ان سب پر مستزاد یہ کہ خود کہانی کار میں بھی ایک خاص طرح کی ذہنی کشادگی اور وسعت نگاہی ہونی چاہیے . اس کی آنکھیں ہی نہ کھلی ہوں بلکہ ذہن کے دریچے بھی وا ہوں نہ تو وہ زندگی کو فارمولوں سے ماپتا ہوا اور نہ

ہی رنگین شیشوں کی عینک سے دیکھتا ہو۔ بلکہ زندگی جیسی کہ وہ ہے اسے اسی روپ میں دیکھتے ہوئے اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتا ہو، یوں کہانی کار میں وہ ذہنی لچک پیدا ہو جائے گی، جس کی بنا پر وہ موتی کی تلاش میں انسانی فطرت کے کوڑے میں بھی ہاتھ ڈالنے سے گریز نہ کرے گا۔ اسی لیے نذیر احمد جیسے بزرگ طبعاً زندہ کردار تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہو سکے۔

اس توضیح کی روشنی میں ای۔ایم فاسٹر کے سیدھے اور مدور کرداروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو گا کہ اسے کرداروں کی نشوونما اور عمل سے تو یقیناً دلچسپی ہے لیکن وہ ان کی نشوونما میں کارفرما نفسی محرکات سے کوئی غرض نہیں رکھتا۔ حالانکہ عام زندگی میں نفسی محرکات ہی کرداری عمل کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس لیے بنیادی اہمیت نشوونما یا کرداری عمل کی نہیں بلکہ ان کی اساس بننے والے نفسی محرکات اور لاشعوری عوامل کی ہوتی ہے۔ عام زندگی میں بھی سیدھے اور مدور ہر طرح کے افراد ملتے ہیں۔ مگر یہ سب اپنے اسی کردار سے پہچانتے جاتے ہیں۔ جو نفسی عناصر سے صورت پذیر ہو کر ان کی طبیعت کا ایک انداز اور سانچہ مقرر کر کے ان کے نفسی مزاج کی تشکیل کرتے ہوئے وہ حالت پیدا کر دیتا ہے۔ جس کے لیے ژونگ نے ("PERSONA") کی اصطلاح وضع کی تھی۔

یوں بھی تمام کرداروں کو دو خانوں میں فٹ کر دینا کردار نگاری ایسے اہم مسئلے کو سطحی سمجھتے ہوئے اسے عمومی بنا دیتا ہے۔ ایسی تقسیم سے افسانے کے کرداروں کے ساتھ تو کبھی انصاف ہو ہی نہیں سکتا، کیونکہ ناول کے برعکس افسانے میں مکمل کردار یا مکمل انسان تو ملتا ہی نہیں۔ بلکہ صرف اس کی ایک کیفیت، ایک انداز اور ایک ردعمل کی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ تصویر بھی مکمل خطوط اور جزئیات سے آراستہ نہیں ہوتی، بلکہ افسانہ نگار چند

اشارات ہی پر اکتفا کرتے ہوئے باقی سب کچھ قاری کی فہم و ذہانت پر چھوڑ دیتا ہے اگر ہم منٹو، بیدی، ندیم، کرشن چندر وغیرہ کے تمام کرداروں کو محض سیدھے اور مدوّر میں تقسیم کریں تو نتیجہ ظاہر ہے اگر اس مسئلے کو عمومیت دیتے ہوئے دو قسمیں ضرور کرنی ہیں۔ تو پھر ژنگ کی پیروی میں کرداروں کو باطن (INTROVERT) اور ظاہر بین (EXTRAVERT) میں کیوں نہ تقسیم کیا جائے، یہ تقسیم نفسیاتی اصولوں پر استوار ہے۔ ژنگ نے شخصیت کے ان دو اساسی میلانات کے باہمی ملاپ سے جنم لینے والی ذیلی اقسام بھی گنوائی ہیں یا پھر ولیم جیمز کی پیروی بھی کی جا سکتی ہے جس نے گو ادبی تنقید نہ کی لیکن ذہنی لحاظ سے ادیبوں کی دو اقسام ضرور کیں۔ اس کے خیال میں بلحاظ ذہن کچھ لکھنے والے کومل (TENDER) تو کچھ سخت (TOUGH MINDED) ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہم بعض کرداروں کو ایک گروہ میں اور بعض کو دوسرے میں رکھنے کے علاوہ ان دو خصوصیات کے امتزاج سے بننے والی ذیلی اقسام سے بھی مدد لے سکتے ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اول تو تمام کرداروں کو کبوتروں کی مانند دو کابکوں میں بند کر دینا درست نہیں۔ اور اگر ایسا کرنا ہی ٹھہرا تو پھر نفسیات کی امداد سے زیادہ بہتر اقسام بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اور نہیں تو انہیں نفسیاتی اور غیر نفسیاتی کرداروں میں تو تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

افسانہ

زیوس سے امیر حمزہ تک

داستانوں کے اساطیری محرکات کا تجزیہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین رہنا چاہیے کہ داستانیں فلسفہ اور بعدازاں فلسفہ سے جنم لینے والے ادبی اور تنقیدی نظریات (مثلاً افلاطون) سے پہلے معرضِ وجود میں آچکی تھیں۔ داستانیں وحشی یا نیم مہذب ذہن نے مخصوص معاشرہ ہی کے لیے تخلیق نہ کیں بلکہ یہ مظاہر کائنات اور وقوعاتِ فطرت کی تفہیم و تشریح کے ساتھ ساتھ بعض صورتوں میں تو تحریمات (TABOOS) کی وضاحت سے اخلاقی ضوابط کی صورت میں بعدازاں ترقی یافتہ روپ میں ملنے والے مذاہب کی اساس یا خام مواد کی صورت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ اور پی تھامس[ا] کی مانند بہت سے اساطیری ماہرین کا یہی خیال ہے کہ "فن، مذہب اور فلسفہ کی

ا۔ THOMAS, P. "MYTHS AND LEGENDS OF INDIA" (INTRODUCTION)

ابتدائی اور خام صورت اسطور (متھ) میں دیکھی جا سکتی ہے"

گو فلسفہ سے پہلی مرتبہ انسان نے استدلال کا سہارا لے کر اپنے وجود اور گرد و پیش میں پھیلی دنیا اور تا حدِ نظر بکھرے کائناتی مظاہر کی تفہیم کی سعی کی۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے انسان نے تفہیم ذات یا تفہیم کائنات کی کبھی کوشش ہی نہ کی تھی، انسان تو ابتدائے آفرینش سے ہی "خوابِ جوانی" کی مانند اپنے وجود کی تعبیر میں الجھ الجھ کر سلجھتا رہا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فلسفہ کے روپ میں پہلی مرتبہ سوچ کے قواعد و ضوابط دریافت کر کے عقل کے چراغ روشن کیے گئے۔ لیکن یہ عقل کہاں سے آئی؟ تو ژنگ[له] کے خیال میں: "ہماری عقل نے اساطیر سے جنم لیا ہے اور اساطیر داخلی واردات کے استعارے کی زبان میں ترجمہ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں"۔ عقل کا اولیں مظاہرہ خود شناسی ہے۔ ڈیلفی میں اپالو کے مندر کے دروازے پر یہی قول لکھا تھا۔ جسے بعد ازاں سقراط نے اپنی بحث کی اساس بنایا، خود کو پہچانو!

انسانی خود شناسی کی اساس تحیر پر استوار ہے، جس کا سائنٹیفک پہلو توحیاتیات، عضویات اور تشریح البدن وغیرہ علوم سے عبارت ہے لیکن تفہیم کا یہ انداز انسان کو تمام کائنات سے علیحدہ ایک اکائی مانتے ہوئے چند ایسے عمومی اصول اور قواعد و ضوابط کی دریافت تک محدود ہے جن کی تمام نوع پر تطبیق کی جا سکتی ہو۔ خود شناسی کی اعلیٰ منزل اگر، ایک طرف خود آگہی اور معرفت نفس ایسی فلسفیانہ اور متصوفانہ اصطلاحات سے واضح کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے تو دوسری طرف علم الاقوام (ANTHROPOLOGY) سے یہ حقیقت بھی عیاں ہوتی ہے کہ انسان نے تہذیب کے قدیم تر

له: "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.267

اندازاور تمدن کی زیریں ترین سطح پر بھی اسطور وضع کرتے ہوئے اپنا اور کائنات کا باہمی تعلق سمجھنے کی کوشش کی۔

خود شناسی کا اعلیٰ منصب وہ ہے جس میں فرد کو الگ کر کے محدب شیشہ میں سے نہ دیکھا جائے بلکہ بحیثیت انسان اس کائنات، ماحول اور معاشرہ سے اس کے تعلق کو دریافت کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ان سب سے فرد کے تعلق کے انداز کے تعین سے ہی معاشرتی تحریمات، اخلاقی ضوابط اور امر و نہی کے روپ میں مذہبی قوانین جنم لیتے ہیں لیکن اگر فرد سب سے لاتعلق اور الگ تھلگ ہو تو کائنات کے اس وسیع سمندر میں اس کی حیثیت محض یک خلیہ حیوانی مادہ ایسی رہ جائے گی۔ شعور و احساس سے عاری اور حیات آمیز اور حیات آموز قوانین سے ناآشنا بے مقصد اور بے مصرف۔ کائناتی فضلہ!

اسطور کا محرک تحیر ہے!

آج سے ہزاروں سال پہلے، بعید ترین ماضی میں جب وحشی انسان شکار سے شکم پری کے بعد کسی سایہ دار درخت تلے ٹانگیں پسار کر بیٹھتا ہوگا تو ایسے میں یقیناً وہ سب کچھ سوچتا ہوگا۔ جو آج بھی ہم آپ سوچ سکتے ہیں بلکہ سوچتے ہیں۔ آج ہمیں موسمی تغیرات، نباتات کی نمو اور چاند سورج وغیرہ کے بارے میں سوچنے کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ ہم جغرافیہ یا سائنس کی کتابوں میں سب کچھ پڑھ چکے ہیں۔ لیکن ہم آج بھی پیدائش اور موت کی گتھی نہیں سلجھا سکے۔ ادھر علم کے نئے انداز اور سائنسی آلات کی بہتر کارکردگی تفہیم کائنات کی بجائے اس کی پراسراریت کو کچھ اور بھی نمایاں کرتی جاتی ہے۔ اگر آج چاند پر کمند ڈالنے کے عہد میں بھی ہماری حالت یہ ہے تو اس قدیم وحشی انسان کی کیا حالت نہ ہوتی ہوگی جس کے لیے یہ کائنات طلسم حیرت آباد سے کم نہ تھی۔ طلوع آفتاب اور غروب، چاند کا گھٹنا بڑھنا اور ستاروں

کی چشمک زنی، موسمی تغیرات اور ان سے سے گردوپیش کی رنگ بدلتی کیفیات خصوصیت سے دل ہلا دینے والی بادل کی گرج اور صاعقۂ برق اور ان سب پر مستزاد پیدائش اور موت کا معمہ! بلغیر شعوری کاوش کے بچہ کی پیدائش[1] اور پھر موت سبھی پریشان کن حد تک حیرت انگیز "کرشمے" تھے۔ جب وہ یہ دیکھتا کہ ابھی زندہ جانور اس کے مارے ہوئے پتھر کی ضرب سے ختم ہو کر اب اس کے دسترخوان کی زینت بنا ہوا ہے تو شکم پری کے خوش کن احساس کے ساتھ ساتھ یقیناً یہ باعث تعجب بھی ہوتا ہوگا۔

آج خالص وحشی ذہن کا مطالعہ مقصود ہو تو بچہ کی طرف رجوع کیا جائے، وہ بچہ جو ابھی تک تعلیم سے ناآشنا ہے۔ اور جس کا مقصدِ حیات خواہشات کی فوری آسودگی ہے، وہ بھی اپنے قدیم آباؤ اجداد کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے اردگرد پھیلے ماحول اور متنوع کائنات کے بارے میں مسلسل استفسار کرتا رہتا ہے اور ہر باپ یہ جانتا ہوگا کہ بچے کے مسلسل سوالات کے اس کے ذہنی سطح کے مطابق تشفی بخش جوابات دیتے رہنا کتنا مشکل کام ہے اگر بچہ کو چاند ستاروں کے بارے میں سائنس کی جدید ترین تحقیقات کی روشنی میں سمجھانے بیٹھ گئے۔ تو اس کا خام ذہن کبھی بھی نہ سمجھ پائے گا۔ لیکن چندا ماموں، چاند میں چرخہ کاتتی بڑھیا اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ اس کا ناپختہ ذہن مظاہر فطرت کو ان کے حقیقی مفہوم میں سمجھنے سے قاصر ہے۔ اس لیے حقیقت کا افسانوی بیان قابلِ قبول ہوتا ہے۔ بس اسی تحیر کی تشفی نے ہی اسطور کو جنم دیا۔

---

[1] ۔ اس وقت تک جنسی فعل کا تولید سے کوئی تعلق نہ سمجھا جاتا تھا۔ اسلیے عورت پُراسرار سمجھی جاتی تھی۔ اس نے عورت کو معاشرہ میں جو تفوق حاصل ہوا وہ مادرانہ سربراہی پر منتج ہوا۔ دھرتی ماتا، دھرتی پوجا، زرخیزی کی رسوم اور مادر دیوی عشتار وغیرہ نے اسی سے جنم لیا۔

پی تھامس نے یہ کہہ کر بہت سے اور ماہرین کے خیالات کی بھی ترجمانی کی ہے "کہ انسانیت کو گوشت پوست کا ایک وجود فرض کر لیں تو انسانیت کے عہدِ طفلی میں محسوس کیے گئے خوف، امیدیں، پریشانیاں اور تحیّر وغیرہ اسطور اور سورمائی داستانوں ——— (LEGENDS) وغیرہ میں ملتے ہیں۔" اس ضمن میں ممتاز اساطیری ماھر ایچ۔ جے۔ روز کی تعریف بھی قابلِ غور ہے جس کے بقول: "ہم اساطیر کی اصطلاح کسی خاص قوم کے تخیل کی مخصوص پیداوار کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کا ظہور کہانی کی صورت میں ہوتا ہے۔ یونانی ایسی کہانی کو اسطور (متھ) کہتے تھے جس کا لغوی مطلب "لفظ" ہے۔"[۱]

اس تعریف میں تخیّل کی مخصوص پیداوار اور متھ کا لغوی مطلب "لفظ" قابلِ توجہ ہیں۔ گویا اساطیر کی اساس بننے والے دونوں عناصر تخیّل اور لفظ۔ ادب کی بنیاد بھی بنتے ہیں۔

نفسیات کی لغت میں جیمز ڈریور نے تخیل کی یوں تعریف کی ہے:

"حال میں فکری سطح پر تصورات کے روپ میں ماضی کے ادراکی تجربات کا تعمیری استعمال جس کا تخلیقی ہونا ضروری نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن کلّی طور سے یہ محض ماضی کے تجربات ہی کا اعادہ نہیں بلکہ تخیل میں ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی تنظیمِ نو اور تشکیلِ نو کی جاتی ہے۔ تنظیم و تشکیل کا یہ عمل تخلیقی بھی ہو سکتا ہے، اور محض نقالی بھی۔ ذاتی اپج کی ترتیب و تشکیل تخلیقی ہوگی۔ جب کہ دوسروں کی ترتیب و تنظیم سے فائدہ اٹھانا محض نقالی!"

۱۔ ROSE H.J. "A HAND BOOK OF MYTHOLOGY" p.I

میں نے معروف نقادوں کی تعریفات سے احتراز کرتے ہوئے نفسیات کی لغت کو اس لیے ترجیح دی ہے کہ ایک تو دیگر ذہنی اعمال کی مانند اب تخیل کو تنقید کی بجائے نفسیات سے زیادہ بہتر طور سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اور دوسرے اسی تعریف میں تخیل کی اس اہم ترین خصوصیت کو واضح الفاظ میں اجاگر کیا گیا ہے، جسکی کارفرمائیاں ہمیں اساطیر اور داستانوں میں نمایاں طور سے ہی نہیں ملتیں۔ بلکہ ایک لحاظ سے تو ان کی اساس ہی ماضی کے تجربات پر مشتمل مواد کی "تنظیم نو" اور "تشکیل نو" پر ہے۔ اس خصوصیت کی وضاحت آئندہ سطور میں ہو جائے گی۔

لفظ کی اہمیت مسلّم ہے۔ اگر فن پارہ کو جسم قرار دیا جائے تو لفظ اس میں خلیہ کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ جو بظاہر تو غیر اہم اور بے وقعت نظر آتا ہے۔ لیکن ان ہی کی ترتیب، ترکیب اور امتزاج سے ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے۔ الفاظ سے بے نیازی کے اس دور میں سارتر نے اپنی خود نوشت سوانح عمری کا عنوان "الفاظ" رکھ کر غالباً جدید دور میں لفظ کو سب سے بڑا خراج عقیدت پیش کیا۔ اگر نامیاتی کل یعنی ادب میں لفظ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ تو تخیل صورت پذیری کے سانچے مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ راہنما ستارہ کا روپ دھار لیتا ہے۔

ادب کے علاوہ اساطیر میں لفظ کی اہمیت اسی سے عیاں ہو سکتی ہے کہ میکس ملر کے لسانی دبستانِ فکر کی اساس بھی اسی پر استوار تھی۔ اس نزاعی دبستان میں اس نے مختلف اساطیر سے وابستہ دیوتاؤں کے اسماء کے تقابلی اور تجزیاتی مطالعہ سے اسطور کو عالمگیر حیثیت دے کر انسانی سوچ کے مشترک سرچشمہ کی دریافت کی کوشش کی تھی۔ گو اس پر کڑی تنقید کی گئی مگر اسکے خیالات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں، یہاں یونانی دیوتا زیوس کے نام کا تقابلی مطالعہ درج ہے:

"DIA USH PITAR" "ZEUS PITAR" "JUPITAR" "TYR"
(سنسکرت) (یونانی) (لاطینی) (قدیم ٹیوٹانک)

اس تقابلی تجزیہ کو مزید بڑھانے پر سینٹ پیٹر سے وابستہ کرامات کا کھوج بھی لگایا جا سکتا ہے، اس ضمن میں بعض اور اقوام کی اساطیر سے وابستہ الفاظ کا مطالعہ بھی دلچسپ ثابت ہو سکتا ہے. مثلاً قدیم بابل میں "شمش" سورج کا دیوتا "الاتو" (ALLATU) دوزخ کی دیوی اور "قیامت" بہت بڑی عفریت تھی. عربی میں شمس سورج ہے اسی طرح قیامت کا قیامت بن جانا بعید از قیاس نہیں.

تخیل اور لفظ کا تفصیلی مطالعہ داستانوں پر اساطیری اثرات کے تجزیہ میں اساسی حیثیت رکھتا ہے آج اگر اساطیر علم الاقوام کے مباحث یا مردہ مذاہب کی مثالوں کی صورت اختیار کر چکی تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ اب واقعی "مردہ" ہے. اساطیر ان معنوں میں کبھی بھی نہیں مر سکتی، کیونکہ سائنسی اور عقلی ترقی کے باوجود بھی آج کے انسان کے لیے کسی نہ کسی اسطور کی ضرورت محسوس ہوتی ہے. گو آج کا مہذب انسان شعوری طور سے دیوتاؤں اور ان کے کارناموں کو محض داستان پارینہ سمجھتا ہے لیکن بقول الڈس ہکسلے[1] "اب بھی اسطور موجود ہیں. اور وہ انسانی ذہن کے کسی روپوش گوشے کے لیے اب بھی کشش رکھتے ہیں. یہ درست ہے کہ یہ گوشہ بڑی حد تک گریز پا اور کسی حد تک کم امتزاج یافتہ ہے. لیکن نفسیاتی لحاظ سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی."

گو ہکسلے نے نفسیاتی اہمیت کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں، لیکن اس سے فوراً

لہ. "LITERATURE AND SCIENCE" p.94

ذہن ژنگ کے اجتماعی لاشعور کی طرف جاتا ہے۔ اسی نے اپنے ایک مشہور مضمون "PSYCHOLOGY AND LITERATURE" میں بڑی خوب صورتی سے ان عوامل کی نشاندہی کی ہے جو اجتماعی لاشعور کے تہیج سے ادب کی تخلیق کے لیے محرکات کی صورت اختیار کرتے ہوئے بعض مخصوص علامات استعارات اور انفرادی اسلوب کا باعث بنتے ہیں۔ اس مضمون میں اجتماعی لاشعور کے بارے میں اس نے یوں تحریر کیا:

"اجتماعی لاشعور سے ہماری مراد وہ مخصوص نوعیت کا نفسی میلان ہے جو موروثی قوتوں کا مرہون منت ہوتا ہے۔ اسی سے ہمارا شعور ارتقاء پذیر ہوا۔ اگر جسم کا عضوی ـــــ لحاظ سے مطالعہ کیا جائے تو اس میں ارتقاء کے ابتدائی مدارج کی یادگاریں ملتی ہیں اور کوئی وجہ نہیں کہ انسانی سائیکی کا بھی اسی قانون کے مطابق ارتقاء نہ ہوا ہوگا۔ یہ مسلّمہ امر ہے کہ خوابوں، اعصابی خلل کی بعض حالتوں اور دیوانہ پن کی بعض صورتوں میں جب شعور گہنا جاتا ہے تو اس وقت ذہن کی سطح پر وہ مواد ابھر آتا ہے جس میں نفسی ارتقاء کے ابتدائی اور غیر متمدن عہد کے تمام میلانات دیکھے جا سکتے ہیں۔ اور بعض اوقات تو یہ علامات بذاتِ خود اتنی قدیم صورت کی حامل ہوتی ہیں کہ ہم ان کا قدیم ترین تعلیمات سے رشتہ استوار کر سکتے ہیں اور یوں جدید لبادوں میں ملبوس اساطیری موضوعات کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے"۔ ایک اور کتاب[۱] میں اس نے یوں لکھا:

> "اجتماعی لاشعور کا مواد "ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی" ہوتا ہے۔ یعنی یہ کسی فرد واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی ایک گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثہ میں

---

[۱] "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.26

ملے ہوئے جبلی سلنچے ہیں تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات
ان ہی کو اصطلاح میں (ARCHE TYPES) کہا جاتا ہے "

گو بلحاظ موضوع داستانوں کی چار اقسام کی جاتی ہیں.

۱ - مہماتی داستانیں
۲ - فوق الفطرت عناصر پر مشتمل داستانیں
۳ - جانوروں کو کردار بنا کر درس اخلاق دینے والی داستانیں
۴ - خالص عشقیہ داستانیں

لیکن داستانوں کی یہ تقسیم قطعی یا آخری نہیں قرار دی جا سکتی. یہ تو محض سہولت کے لیے ہے. اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں میں یہ تمام موضوعات عناصر کی صورت اختیار کر کے رنگ آمیزی کرتے ہوئے ملتے ہیں. مہم جوئی، فوق الفطرت عناصر کی تسخیر، بیرونی امداد کرنے والے جانور (بالعموم طوطا اور مینا) اور جنسی چٹخارہ، یہ سب کچھ بالعموم ایک ہی داستان میں مل سکتا ہے اور ملتا ہے. اس لیے داستانوں کو محض ان موضوعات میں مقید کر دینا گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے، ہاں اسی صورت میں انہیں جداگانہ نام دیا جا سکتا ہے، جب کہ داستان نگار نے شعوری کاوش سے خود کو کسی ایک ہی موضوع کا پابند رکھا ہو، جیسے جاتک کہانیاں!

داستان، ادب کی ایک باقاعدہ صنف ہی نہیں. بلکہ کسی زمانہ میں نثری یا بعض صورتوں میں منظوم ادب کی واحد صورت بھی تھی اس ضمن میں یونان کی مثال پیش کی جا سکتی ہے. جہاں فلسفہ، المیہ، ڈراموں اور غنائی شاعری سے پہلے ایلیڈ اور اڈویسی موجود تھیں. اور یہی بعد میں اساطیر کی بنیاد بنیں. اس مقصد کے لیے کسی بھی ترقی یافتہ ملک کی اساطیر کے تجزیہ سے وہ تمام عناصر مل سکتے ہیں جو بعد میں داستان کی تکنیک کا لازمی جزو قرار دیے گئے. اگر ذہن سے ان کا اساطیری

ہونا نکال دیا جائے اور یہ کہ ان کے مختلف کردار کبھی پوجے بھی جاتے رہے ہیں تو ادبی لحاظ سے ہم انہیں بہترین قرار دے سکتے ہیں۔ بلکہ قدامت کا حسن ان کی کشش میں کچھ اضافہ بھی کر سکتا ہے۔

اساطیر نے ہر عہد کے ادب کو کس حد تک متاثر کیا۔ اس کا اندازہ لوئس سپنس کے اس بیان سے لگایا جا سکتا ہے۔ "شاعری اور اساطیر میں اٹوٹ رشتہ ہے۔ وحشی ذہن کا اساطیر کی صورت میں فطری وقوعات کو انسانی خصائص اور عقل عطا کرنا بذاتِ خود شاعرانہ عمل ہے۔ اور اسی سے وحشی ذہن فطرت کے بہت قریب ہو جاتا ہے اور کسی بھی وحشی معاشرہ میں شاعری کا سب سے بڑا اہم موضوع انسانی مقدر کے ناخدا دیوتاؤں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ پنڈر کی منظومات، ہومر کے رزمیے، ناروے کے قدیم باشندوں کے ساگا اور جاپان کی "NINOGHI" وغیرہ سبھی اساطیر کی مرہونِ منت ہیں۔" یہ اندازِ نظر صرف سپنس سے ہی مخصوص نہیں بلکہ اور بھی کئی حضرات ان ہی خیالات کا اظہار کر چکے ہیں مثلاً BULFINCH نے اساطیر پر اپنی عظیم کتاب کے دیباچہ میں اسی نظریہ کا اظہار کرتے ہوئے "اساطیر کو ادب کی باندی" قرار دیا۔ پی تھامس کے خیال میں "یہ معاشرہ کی جذباتی زندگی کے ساتھ فن، شاعری اور لوک ادب میں ابھی تک مستقل مقام کی حامل ہیں۔" اور ژنگ کے نظریہ کے لیے تو خام مواد ہی اساطیر مہیا کرتی ہیں۔

گو مختلف ممالک کی اساطیر کا تقابلی جائزہ موضوع سے خارج ہے۔ تاہم اس امر کی نشاندہی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مقامی حالات اور علاقائی کوائف سے قطع نظر دنیا کے بیشتر ممالک کی اساطیر میں کافی سے زیادہ مماثلت ملتی ہے۔ بلکہ مشہور فرانسیسی محقق AGNES KIRSOP MICHELS کے خیال میں تو ہندوستان، آئس لینڈ، ایران اور رومن اساطیر میں مشابہت پائی جاتی ہے۔ اس امر کی طرف

اس بناء پر توجہ مبذول کرانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ بعض ماہرین نے کسی ایک اسطورہ (جن میں سب سے نمایاں شمسی اسطورہ (SUN MYTH) ہے) کو عالمی اساطیر کی اساس قرار دیتے ہوئے اس کی روشنی میں مختلف ممالک کی اساطیر کی تشریح و تفہیم کی۔ ہمیں اس نزاعی مگر دلچسپ بحث میں الجھنے کی ضرورت نہیں اتنا ضرور ہے کہ اساطیر ہی کی مانند داستانوں کے اساسی عناصر ترکیبی۔ جیسے تخیل کی فراوانی، فوق الفطرت عناصر، مثالی کردار، ناطق حیوانات اور گویا نباتات، وغیرہ سبھی بیشتر ممالک کی داستانوں میں مشترک ملتے ہیں۔ اس کی وجہ ایک ملک کے ادب پر دوسرے ملک کے اثرات والی بات نہیں۔ گو اس میں بھی جزوی صداقت ملتی ہے۔ لیکن اسے قطعی سبب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس کی تو ایک ہی نفسیاتی وجہ ہو سکتی ہے کہ اب اگرچہ تہذیبی معائیر، تمدنی انداز، تعلیم و تربیت کے مخصوص سانچوں، سماجی تحریمات اور مذہبی اقدار سے فرد اور اس کی سوچ کو شعوری یا لاشعوری طور سے ایک خاص ڈگر پر ڈالا جاتا ہے۔ لیکن ابتدائے انسانیت میں ایسا نہ تھا۔ تخیل پر شعوری فکر کے پہرے نہ تھے۔ اور انسان کیونکہ ہر حال میں انسان ہی ہے۔ اس لیے مقامی حالات کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر بالعموم ایک ہی انداز میں تخیل کو جولانیاں دکھانے کا موقع ملا۔ جب ایک ملک کا ادب دوسرے ملک پر اثرانداز ہوتا ہے۔ تو اس سے بھی یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ زمان و مکان کے بُعد کے باوجود بھی انسانی سوچ اساسی لحاظ سے ایک ایسی ہی ہے۔ ورنہ ایک ملک کی کہانیاں دوسرے ملک میں کبھی مقبول نہ ہو سکتیں۔ اور جب ژنگ نے ادیب کو اجتماعی آدمی (COLLECTIVE MAN) قرار دیا تو اسی بناء پر کہ اس کے بقول "وہ انسانیت کی لاشعوری نفسی زیست کی تجسیم کرتے ہوئے اس کے فروغ کا باعث بنتا ہے"

داستانوں کے تفصیلی مطالعہ سے پہلے حیوانی کہانیوں کا تفصیلی مطالعہ ناگزیر

معلوم ہوتا ہے. کیونکہ دیگر نوع کی داستانوں کے مقابلہ میں ان سے وحشی ذہن کی نسبتاً واضح عکاسی ہوتی ہے۔

قدیم انسان (جسے ژنگ "ARCHAIC MAN" کا نام دیتا ہے) کا جنگل سے گہرا رابطہ تھا. جنگل جو اپنے رنگ بدلتے روپ سے کبھی کسی مہربان دوست کی طرح مسکراتا نظر آتا تو کبھی عورت ایسا پُراسرار معلوم ہوتا، کبھی وہ ہمت مردانہ کیلئے مہمیز کا کام کرتا تو کبھی رات کی تاریکی میں اس کی پُراسرار سرگوشیاں دہشت طاری کر دیتیں، حیوانات اور نباتات کی صورت میں جو تنوع ملتا ہے. وہ اس کے لیے مسلسل تحیر کا باعث تھا. غرض کہ وہ اس کی مہربان پناہ گاہ میں زندگی بسر کرتے ہوئے اس سے خوفزدہ بھی رہتا تھا اور یوں جنگل اس کے شعور پر حاوی رہا اور اس کے اثرات اتنے گھمبیر تھے کہ اس کی تسخیر اور بعدازاں تہذیب و تمدن سے اس کے سحر سے آزاد ہو جانے کے بعد بھی وہ اس کے اجتماعی لاشعور کا حصہ بن کر زندگی پر اثرانداز رہا.

نباتات اور حیوانات کو ذی روح تصور کرتے ہوئے انہیں عقل و شعور، استدلال، قوت گویائی، قوت ارادی اور دیگر انسانی خصائص سے متصف کرنے کو ٹیلر کی وضع کردہ اصطلاح میں "ARCHEMAN" کہتے ہیں. آج بھی بچہ اپنے قدیم آباء کی مانند اس انداز سے سوچتا اور تفہیم کرتا ملتا ہے. ہمیں آج یہ کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے. لیکن قدیم دور کا انسان جنگل سے اتنا دور نہ تھا کہ اسے جنگل کے باسیوں سے ملاقات کے لیے چڑیا گھر کا رخ کرنا پڑتا. جنگل اس کے لیے پراسرار یا خوف پیدا کرنے والا بھی تھا. لیکن جنگل کا اس کی زندگی سے بہت گہرا تعلق تھا. اس کی نبض جنگل کی تال پر دھڑکتی تھی. اور جنگل کا نشہ اس کے اعصاب میں رچا ہوا تھا. اس لیے جب پہلی مرتبہ اس نے تفہیم کائنات کے لیے سوچا تو اسے بعد

کے اہلِ نظر اور صوفیاء کی مانند جنگل ذی روح معلوم ہوا۔ اس نے انہیں ذی روح قرار دے کر دنیا میں ان کی موجودگی کا جواز ہی نہ پیدا کیا بلکہ تفہیم کی راہیں بھی تراشیں، اس نے انہیں انسانی خصائص کا حامل ہی قرار نہ دیا بلکہ بعض درختوں کو مقدس قرار دیتے ہوئے انہیں[1] اساطیر میں ایک مستقل مقام عطا کر دیا اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے بعض جانوروں کو اعلیٰ ادراک اور ارفع استدلال دے کر خود ان سے نیکی، خیر اور برتر اخلاق کا درس لیا۔ اس کی وجہ گوم (GOMME) نے یوں بیان کی ہے:

"ان وحشیوں کی تمام معلومات اپنے مادی حواس سے اخذ شدہ ہوتی تھیں، اس لیے وہ خود سے عدم مشابہت رکھنے والی اشیاء کو بھی اپنی شخصیت کے آئینہ ہی میں دیکھتے تھے"

چنانچہ بولتے حیوان اور درخت انسان کا حیوان یا کسی درخت کا روپ دھار لینا یا کسی پرندہ کی صورت میں پرواز یہ اور اسی نوعیت کی تمام داستانیں سپنس کے خیال میں:

"یا تو بلا واسطہ طور سے ہی "ANIMISM" عہد کی یادگار ہیں اور یا پھر وہ اس عہد کی داستانوں سے متاثر ہو کر لکھی گئیں ہے"

---

[1] اس سلسلہ میں ہندوؤں کی مثال دی جاسکتی ہے جن کے ہاں آج بھی تلسی، بڑ اور پیپل اسی بناء پر مقدس سمجھے جاتے ہیں، کہ اول الذکر وشنو کا پودا ہے جب کہ مؤخر الذکر پر تمام دیوتاؤں کا بسیرا ہی نہیں ہوتا بلکہ ایک مخصوص مہینہ میں وشنو ایک ماہ کے لیے پیپل بن جاتا ہے۔

حیوانی داستانوں نے انسان کی ایک اہم نفسی تسکین کے لیے جنم لیا اور انہوں نے مختلف عہد کے انسانوں کو کس حد تک متاثر کیا۔ اس کا اندازہ ان کی مقبولیت سے لگایا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند[۱] کے مطابق جنوبی افریقہ کے "BUSHMEN" میں ابھی یہ کہانیاں بالکل سادہ اور نامکمل شکل میں ملتی ہیں۔ لائبیریہ کے حبشیوں کے "VAI" قبیلے میں ۱۸۴۰ء میں جب لکھنے کا رواج ہوا تو انہوں نے سب سے پہلے جانوروں کی بھونڈی کہانیاں ہی لکھیں، بقول SAYCE ان کہانیوں کا وطن افریقہ ہی ہونا چاہیئے۔ کیونکہ وہاں کے باشندے خود کو جانوروں سے زیادہ بلند نہیں سمجھتے۔ مصر کی برتر تہذیب میں یہ سب سے پہلے آئیں۔ کیونکہ انہیں جانوروں کے غلطی نہ کرنے والے تحت الشعور کا احساس تھا۔ اور وہ انہیں پوجتے بھی تھے۔۔۔ مصر سے یہ کہانیاں فینیقیا (PHONECIA) یہودیہ اور ایشائے کوچک وغیرہ میں گئیں۔ بابل کے کتبوں یا نقوش میں جانوروں کے عمدہ مکالمے ہیں۔ ان کہانیوں کی مثال توریت میں ہے۔ یہاں سے یہ حکایات یونان میں پہنچیں، جہاں وہ ایسپ کی کہانیوں کے نام سے پھیل گئیں۔۔۔۔ اردو میں انہیں حکایاتِ لقمان کہا جاتا ہے۔۔۔

اب ہم ہندوستانی کہانیوں پر غور کرتے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں قدیم زمانے میں بھی تھیں، لیکن غالباً انہیں ادبی شکل میں نہیں لکھا گیا تھا۔ سنسکرت کی عام کہانیاں عموماً پراکرت سے آئیں، ۸۰۰ ق۔م کے قریب اپنشد لکھے گئے تھے۔ ان میں ایک تمثیل ہے کہ کتوں نے جمع ہو کر ایک سردار کو چنا اور کھانا مانگنے کے لیے مل کر شور کرنا شروع کر دیا۔ یہ ہندوستان کی پہلی لکھی ہوئی کہانی ہے۔ مہابھارت میں تو جگہ جگہ کہانیاں ہیں۔۔۔۔ مہابھارت کے بعد ہندوستان کی کہانیوں کا وہ خزانہ آتا ہے جسے جاتک

---

[۱] ۔ اردو کی نثری داستانیں : ص ۹

کہتے ہیں ۔۔۔۔ یہ وہ پالی کہانیاں ہیں جو وقتاً فوقتاً گوتم بدھ نے اپنے پہلے جنموں کے بارے میں سنائیں ۔ یہ ۵۴۷ ہیں اور ۲۲ جلدیں ہیں ۔۔۔۔ حیوانی کہانیوں کے لیے جاتک کے بعد سنسکرت کی مشہور کتاب "پنچ تنتر" ملتی ہے ۔ یہ دنیا کی بڑی کتابوں میں سے ہے ۔ مختلف زبانوں میں جتنے زیادہ ترجمے اس کے ہوئے ہیں ، اتنے غالباً کسی کتاب کے نہیں ہوئے ۔ یہی انوار سہیلی کی اصل ہے ۔۔۔ تحقیق یہ ہے کہ یہ ۲۰۰ ق ۔م میں کشمیر میں لکھی گئی ۔ اس کا مصنف وشنو شرما ہے ۔ "پنچ تنتر" کا اصل نسخہ نہیں ملتا ۔۔۔ جاتک میں "پنچ تنتر" کے تین حصوں کی بنیادی کہانیاں ملتی ہیں ۔ "پنچ تنتر" کے بعد برہت کتھا منجری ، کتھا سرت ساگر ، پتو پردیش اور شک سپتنی میں بھی جانوروں کی کہانیوں نے دخل پایا ۔

ان ملکوں کی حیوانی کہانیوں میں کچھ خصوصیات پائی جاتی ہیں ۔ افریقہ اور مصر والوں کی کہانیوں میں اخلاقیات سے کوئی واسطہ نہیں   کے یہاں یہ کہانیاں سادہ شکل میں ملتی ہیں ۔ ان کے یہاں خرگوش ہمیشہ چالاکی کا کام کرتا اور اسی قسم کی کہانیوں کی اصل ان تک سمجھنی چاہیئے ۔ ہندوستان میں گیدڑ شیر کا وزیر ہوتا ہے ۔ کیونکہ وہ چالاک ہوتا ہے ۔ یونان میں لومڑی وزارت پاتی ہے ۔ یونانی اور ہندو کہانیوں میں خاص فرق یہ ہے کہ یونانی جانور ، جانور کی طرح کام

لہ ۔ لومڑی کی چالاکی کے بارے میں قدیم ترین حوالہ سومیری اساطیر کی منظوم داستان "ان کی" اور "نن ہرسگا" یا "دلون" کہانی میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں لومڑی دیوتاؤں کو مصیبت میں مبتلا دیکھ کر ان کے پاس نن ہرسگا کو لانے کے لیے انعام کا مطالبہ کرتی ہے ۔

مزید تفصیلات کیلئے ملاحظہ ہو ۔ "تخلیق کائنات" مؤلفہ ابن حنیف

کرتے ہیں، ہندوستان میں جانور انسان کی طرح۔ ہندوستان میں تناسخ کے عقیدے کی وجہ سے بعض آدمیوں کا جانور کے لباس میں ہونا جانوروں کے تعقل کا ذمہ دار ہے، وہ آدمیوں کے سے کام کرتے دکھائے جاتے ہیں۔ ہیرو کسی وقت جانور پر احسان کرتا ہے۔ اور جانور اس کے صلے میں کسی سخت مصیبت میں مدد کرتا ہے۔ طوطے بہت قیمتی راز بتا دیتے ہیں۔ ایسپ کے کوّے اور لومڑی معمولی کوے اور لومڑی سے زیادہ نہیں۔ پنچ تنتر یعنی کلیلہ و دمنہ میں گیدڑ بالکل ایک سیاستدان امیر ہے۔ شیر ایک طاقتور بادشاہ جس کا باقاعدہ دربار لگتا ہے۔ حیوانوں کے پردے میں سیاست تو خالص ہندوستانی چیز ہے" اس پر ہرٹل کا یہ بیان مزید اضافہ کی حیثیت رکھتا ہے" کہانیوں سے سیاسی نصیحت دینا ہندوستان کی خصوصیت ہے، سیاسی نصیحت پنچ تنتر تک ہی محدود نہیں بلکہ مہا بھارت کی حیوانی کہانیوں تک میں پائی جاتی ہے" اور لوئی سپنس کے خیال میں تو ویدی ادب اپنی سیدھی سادھی صورت میں (ANIMISTIC) ہی ہے۔

حیوانی کہانیوں میں طوطا کی کہانیوں کو بہت زیادہ اہمیت ہی حاصل نہیں، بلکہ بیشتر ممالک کی داستانوں کے طوطوں کے کردار کی اساسی خصوصیت ہمارے محاورہ کے برعکس، طوطا چشمی نہیں بلکہ عقل مندی اور وفاداری ہے۔ اور ہماری داستانوں کی مانند دنیا کے بیشتر ممالک میں پائی جانے والی داستانوں میں عقل مند طوطے ملتے ہیں۔ برازیل میں" توپی گورانی داستان (TAUPI-GURANI LEGEND) میں دو بھائیوں توپی اور گورانی کی دریائے امیزان کے دائیں کنارے پر مہمات کا حال بیان ہے۔ اس داستان کے ہیرو یعنی گورانی کے پاس ایک بہت عقل مند طوطا "مئیٹا" ("MAITA") ہے۔ جو اس کے کندھے پر بیٹھا اسے آنے والے خطرات سے متنبہ کرتا رہتا ہے۔ ہمارے ہاں" توتا کہانی" بہت مشہور ہے۔ جس کی اصل سنسکرت

"لنک سب تتی" تک پہنچی ہے۔ بارہویں صدی میں پائی جانے والی سگ سپتتی بھی بعد ہی کے ماخذ میں سے ہے۔ علاوہ ازیں یہ فارسی اور اردو میں نثر اور منظوم دونوں ہی صورتوں میں ملتی ہے، لیکن بنیادی مقصد سب میں ایک ہی ہے۔ یعنی طوطا خاوند کی عدم موجودگی میں ہر رات ایک دلچسپ مگر نصیحت آموز کہانی سنا کر بدکار عورت کو اپنے آشنا سے ملنے سے روکتا ہے۔ جاتک میں بھی سمجھ دار طوطے ملتے ہیں، ایک کہانی میں دو طوطے ہیں۔ ایک عورت کو بدچلنی سے منع کرنے پر اس کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ جب کہ دوسرا خاموش رہ کر اپنی جان بچاتا ہے۔ مگر خاوند کی واپسی پر اسے تمام رام کہانی سنا کر اسے سزا دلواتا ہے اور رجب علی بیگ سرور کے "فسانۂ عجائب" کا طوطا گوصاف گوئی کی وجہ سے شہزادہ اور اس کے بیوی میں ناچاقی کا باعث بنتا ہے۔ مگر سرور نے اس کی زبان سے وہ اشعار اور مکالمات ادا کروائے کہ فلاسفر اس کے آگے پانی بھرتے نظر آئیں۔

مشرق کی مانند مغرب میں بھی حیوانی داستانیں مقبول و مرغوب رہی ہیں۔ افلاطون اس روایت کا ذمہ دار ہے کہ قید خانہ میں سقراط نے لقمان کی کہانیوں کو منظوم کرنا شروع کیا تھا۔ علاوہ ازیں ارسطو اور لوشین نے بھی اس کی کہانیاں نقل کی تھیں۔ صرف اس سے ہی ان کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یونان کے علاوہ ہمیں یورپ بھی تقریباً تمام ہی ترقی یافتہ زبانوں میں حیوانی کہانیوں کا وافر ذخیرہ ملتا ہے۔ تیرھویں صدی میں میری ڈی فرانس سترھویں صدی میں لافانتین (LAFONTAINE) اور اٹھارہویں صدی میں جون گے کا نام بہت نمایاں ہے۔

جاتک کہانیوں کے انگریزی مترجمین ایچ ٹی فرانس اور ای جے تھامس کے بقول یورپ کی بیشتر زبانوں میں ان کہانیوں کے اثرات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

ان کے خیال میں چاسر کی "PARDNER'S TALE" دراصل جاتک کہانی ہی ہے۔ اسی طرح "LAFONTAIN'S FABLES" میں بھی جاتک کہانیاں ملتی ہیں۔ انہوں نے ہر کہانی کے اختتام پر مختلف زبانوں میں ان کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً سم سمار جاتک نمبر ۲۰۸ یعنی بندر اور گھڑیال کی کہانی تبت، جاپان، یونان اور یہودیوں کے ہاں ملتی ہے۔ افلاطون نے بھی اسے لکھا تھا، جاتک کہانیوں کے مطالعہ سے یہ امر واضح ہوتا ہے کہ مہاتما بدھ کے گزشتہ جنموں کا حال بیان کرنے میں مختلف النوع جانوروں سے کام لیا گیا ہے۔ چنانچہ ان کہانیوں میں بندر ۸ ا مرتبہ ہرن اور شیر دس دس مرتبہ راج ہنس ۸ مرتبہ چیتا اور ہاتھی چھ چھ مرتبہ، پالتو مرغ اور ہندی عقاب پانچ پانچ مرتبہ، گھوڑا بیل اور مور چار چار مرتبہ۔ گیدڑ، کوا، کھٹ بڑھئی اور مور دو دو مرتبہ اور کتا، آبی پرندہ، خرگوش، مرغ اور جنگلی پرندہ ایک ایک مرتبہ بنتا ہے۔

مختلف ادوار اور زبانوں میں پائی جانے والی حیوانی کہانیوں کا تقابلی مطالعہ اور مشابہ عناصر کا کھوج بہت دلچسپ ہے۔ لیکن یہ ہمیں اپنے مقصد سے بہت ہی دور لے جائے گا۔ لیکن اس تفصیلی تجزیہ سے اتنا ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ انسان نے جنگل کے باسیوں کو خود سے دور نہ سمجھا۔ مختلف جانوروں کو اخلاقی اوصاف سے نوازنا دراصل ایک طرح کی تخیلی تجسیم PERSONIFICATION ہی تو تھی، اس نے پہلے تو کچھ اچھائیاں اور برائیاں جانوروں کو سونپیں اور پھر تخیل کی آزادہ روی سے کام لیتے ہوئے انہیں اپنے لیے باعثِ درس بنایا، بعض جانوروں کو کسی حقیقی یا فرضی خصوصیت کے باعث بعض انسانی اوصاف کے لیے علامت قرار دے دیا اور ان علامات میں زمان و مکان اور زبان و تمدن کے فاصلوں اور بُعد کے باوجود پائی جانے والی مشابہت اس نوع کی کہانیوں کو بنیادی طور سے ANIMISTIC

بنا دیتی ہے یعنی کائنات اور حیوانات کو انسانوں کی مانند ذی روح تصور کرتے ہوئے سلسلۂ کائنات میں انہیں ان کا مقام دینے کے ساتھ ساتھ ان کی ہستی کو خیر و شر کے قوانین کے تابع کرتے ہوئے انہیں اپنے ساتھ ملانے کی کوشش کی۔

یہاں اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلانا مقصود ہے کہ تقریباً تمام ہی عالمی اساطیر میں بعض حیوانات کو مقدس درجہ دیا جاتا رہا ہے۔ مثلاً ہندو اساطیر میں سرسوتی (موسیقی اور فن کی دیوی) مور پر اور کام دیو (شہوت کا دیوتا) طوطا پر سوار ہوتا تھا۔ ہند شیو کے بیل کو پوجتے تھے۔ گائے آج تک مقدس ہے۔ اسی طرح مصر میں بھی نندی اور ایپسی بیلوں کی پرستش ہوتی تھی اور شائد اسی بنا پر حضرت موسیٰ کی عدم موجودگی میں ان کے پیروکاروں پر گاؤ سامری کا سحر چل گیا۔ گو اسلام میں پرندوں وغیرہ کو مذہبی احکام کی بنا پر تو مقدس نہ سمجھا گیا لیکن حضرت سلیمان اور ملکہ سبا والے قصہ سے ہُد ہُد کو خاصی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ اور اسی طرح مزاروں اور درگاہوں پر بیٹھے رہنے کی وجہ سے عموماً کبوتر "پاک" سمجھے جاتے ہیں۔ اساطیر میں ان کی تقدیس یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ قدیم اساطیر میں سے یونانی اور رومن اساطیر کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر تقریباً تمام ممالک میں انسان اور جانوروں کے مرکب سے تشکیل پانے والے دیوتا بھی ملتے ہیں۔ چنانچہ مصری دیوتا تحوت کا دھڑ انسان اور گردن تعلق نما ایک لمبی چونچ والے پرندہ کی ہوتی تھی۔ ابوالہول ("SPHNIX") کا تصور بھی اسی سے ہوتا ہے۔ ہندوؤں کے ہاں گنیش آدمی اور ہاتھی کا مرکب تھا۔ یونانی پردار دیوتاؤں کا پیغام رساں دیوتا ہرمیس دراصل پہلے ایک پرندہ ہی ہوگا۔ لاطینی جنگی دیوتا "PICUS" پہلے کھٹ بڑھئی ہوتا تھا بلکہ بعض ماہرین اساطیر کے خیال میں تو یہودیوں کے ہاں فرشتوں کا تصور دراصل پرندا سطور کی ارتقاء یافتہ صورت ہوگا۔ اور ہمارے ہاں براق کی

تصویر تو جانی پہچانی ہے ہی۔

یونانیوں نے اساطیری تاریخ میں پہلی مرتبہ اپنے دیوتاؤں کو خوب صورت مردوں اور عورتوں کے روپ میں تراشا گران کی تمام الوہی صفات اور حسن و جمال کے باوجود بھی ANIMISTIC سے ان کا رشتہ نہ توڑ پائے چنانچہ ہمیں مختلف دیوتا حسب ضرورت مختلف جانوروں کا روپ دھارتے ملتے ہیں، اس ضمن میں زیوس کی مثال بہت نمایاں ہے۔ جب اس کی ماں اپنے خاوند کرونس سے زیوس کو بچانے کے لیے اس کے ساتھ دھوکہ کرتی ہے، اور بعدازاں اسے پتہ چل جاتا ہے تو جان بچانے کے لیے زیوس سانپ بن جاتا ہے اور اس کی کھلایاں ریچھ بن جاتی ہیں۔ زیوس نے اپنی جنسی مہمات کے سلسلہ میں بھی کئی ایک قالب اختیار کیے، چنانچہ وہ یوروپا کے لیے ایک خوب صورت بیل اور لیڈا کے لیے راج ہنس بن کر ان سے جنسی مواصلت کرتا ہے۔ اور لیڈا اور راج ہنس کا واقعہ تو صدیوں تک مصوروں کے تخیل کے لیے مہیج کا کام کرتا رہا۔

انسانی تخیل کی ایک اہم خصوصیت اپنے مختلف مشاہدات کے ملاپ اور امتزاج سے ایک نئی صورت کی جنم دہی بھی سمجھی جاتی ہے۔ مثلاً عورت اور مچھلی دو بالکل علیحدہ قسم کی چیزیں ہیں۔ اور ان میں بظاہر کوئی قدر مشترک نظر نہیں آتی، لیکن انسانی تخیل نے ان دو کے ملاپ سے جل پری کو جنم دیا۔ اساطیر اور داستانوں میں تخیل کی یہ خصوصیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اسی سے مختلف دیوتا اور دیویاں خوفناک، پرہیبت اور پرجلال بنا کر پیش کی جاتی ہیں۔ بابلی دور کی مشہور ترین منظوم داستان اور دنیا کی قدیم ترین داستان "انوماالش" میں جب مردوخ کی شرارتوں سے آسمانی دیوتاؤں کے مخالف دیوتا تنگ آجاتے ہیں تو اس کے سدِّباب کے لیے جگت ماتا تیامت (لفظی مطلب: خلا کی ماں یا گہرائی کا سرچشمہ،

نے اپنے قلمرو پانیوں کے عمق سے انتہائی ڈراؤنے گیارہ قسم کے عفریت، شیطان اور جانور پیدا کیے۔ قیامت کے اس لشکرِ جرار میں ایسی مخلوق بھی تھی جس کا آدھا بدن بچھو کا اور آدھا انسانی تھا اور ایسے بھی تھے جن کا نصف جسم مچھلی اور نصف انسانوں جیسا تھا[1]۔ اسی داستان کے ضمن میں بروسس نے بھی لکھا ہے "جب ہر طرف اندھیرا تھا، اور پانی موجیں مار رہا تھا۔ اس وقت عجیب و غریب دیو اور عفریت موجود تھے، ان میں پردار انسان تھے۔ دو سروں والی عورت اور مرد۔ ایسی مخلوق بھی تھی، جس کا آدھا بدن انسانی اور آدھا حیوانی تھا۔ اس کے سینگ مینڈھوں جیسے اور پاؤں گھوڑے کے تھے۔ انسانی چہرے والے بیل تھے، ایسے کتے تھے جن کے بدن چار تہوں والے تھے، اور آخر میں مچھلی کی طرح دُم لگی تھی، کتے کے سر والے گھوڑے بھی تھے"۔ اس قدیم ترین داستان میں سے تفصیل مہیا کرنے کا مقصد تخیل کی زرخیزی سے تنوع کی نشان دہی مقصود تھی۔ اس بابلی داستان سے قطع نظر تمام اساطیر میں اس کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ حتیٰ کہ عالمی اساطیر میں سب سے زیادہ ترقی یافتہ سمجھی جانے والی یونانی اساطیر بھی اس سے خالی نہیں۔ چنانچہ دھرتی ماتا "گی" آسمان باپ (اورے نس) کے ملاپ سے سو سو ہاتھوں اور پچاس پچاس سروں والے تین بچوں نے جنم لیا گنہگاروں کو سزا دینے کے لیے فیوریز ("FURIES") پیدا کی گئیں جن کے بدن پر بالوں کی جگہ سانپ تھے، اور آنکھوں سے آنسوؤں کی جگہ خون بہتا تھا اور ٹائی فون کے سو سر تھے اور وہ ہر وقت شعلہ فشانی کرتا رہتا۔

"قنطور" ("CANTOAUR") کا بدن گھوڑے کا اور گردن کے اوپر والا حصہ انسانی ہوتا تھا۔ اسی طرح ہندی اساطیر بھی ایسی مثالوں سے خالی نہ ملے گی یہ سب

---

[1] ۔ ابن حنیف "تخلیق کائنات"

عفریتیں اور عجیب الخلقت صورتیں مختلف النوع ،خوفناک اور وہشت ناک چیزوں کے ملاپ سے بنائی گئیں اور بعدازاں دادی اماں کی کہانیوں کی وساطت سے یہ تحت الشعور کے لیے تسلیم شدہ حقیقت بن گئیں لیکن تحت الشعور انہیں محض دادی اماں کی زبان کی تاثیر کی وجہ سے ہی قبول نہیں کرتا بلکہ اس کے پیچھے وہ تمام عوامل بھی کارفرما ملتے ہیں جو اجتماعی لاشعور کا حصہ ہونے کی وجہ سے بچہ کے لاشعور کے لیے قابل قبول ہوتے ہیں ۔

حیوانات کے اثرات کے بعد فوق الفطرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے کیونکہ انہیں داستانوں میں اتنی اہمیت ہے کہ بعض کے خیال میں تو ان کے بغیر داستان، داستان نہیں رہتی ۔ ان کی وجہ سے ہی داستان روزمرہ کی عام زندگی سے جداگانہ انداز اختیار کرتے ہوئے اس پُراسرار اور طلسمی فضا کو جنم دیتی ہے ۔جو وحشی ذہن کے لیے ہمیشہ ہی قابل قبول رہا ہے ۔ اور مہذب قارئین کا ایک حصہ آج بھی اس سے ایک خاص طرح کی نفسی تسکین حاصل کرتا ہے ۔اور بچوں کا تو کہنا ہی کیا ۔

یہاں اساسی نوعیت کا یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان نے سب سے پہلے فوق الفطرت کو کیسے جنم دیا اور پھر کیسے ان پر اتنا یقین کر لیا کہ انہیں ارفع صورت دے کر دیوی دیوتا بنا کر الوہی صفات سے متصف کر دیا ۔ اس مسئلہ کے بارے میں اساطیری ماہرین میں کئی نظریات مقبول ہیں ۔مثلاً ڈاکٹر آر۔ آر میریٹ نے اپنی کتاب "THRESH HOLD OF RELIGION" میں اسی خیال کا اظہار کیا ہے کہ فوق الفطرت مذاہب کے لیے خام مواد کی حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ بے جان اشیاء کو ذی روح سمجھنے کی اساس بھی یہی ہیں ۔ یوں یہ ANIMISM سے پہلے کی چیز بن جاتے ہیں ۔ ان کے نزدیک انسانی ذہن کا پُراسرار اشیاء کے لیے خوف یا تحیر محسوس کرنا ہی فوق الفطرت کی اساس ہے ۔ اور اسی لیے تو ANIMISM اور مذہب

کے لیے خام مواد بننے کے باوجود بھی ان کا انفرادی وجود تسلیم کیا جاتا ہے۔ ٹیلر کے الفاظ میں انسان نے بعض مخصوص نوعیت کی ذہنی واردات جیسے نیند، خواب، وجد، پرچھائیوں، التباس، زندگی اور موت وغیرہ پر مسلسل غور و خوض سے بتدریج روح یا جن کا تصور اخذ کیا۔ حتیٰ کہ اس نے تمام فطرت ہی کو ذی روح قرار دے دیا اور اس کی ہمنوائی میں بہت سے ماہرین، فوق الفطرت کا تصور روح سے بھی مستعار قرار دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ مسلمان بھی جنوں کو نیک اور پلید روح ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اور کھنڈروں، ویرانوں اور قبرستانوں کی آوارہ ارواح اتنی ہی پرانی ہیں جتنی کہ خود یہ چیزیں، ارواح کے نفسیاتی تجزیہ کے لیے ژنگ سے رجوع کرنا ناگزیر ہے اور اس نے بھی اس موضوع پر ایک سے زیادہ مضامین لکھے۔ اس نے اپنے ایک مضمون[۱] میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ "انسانیت کے ماضی کی طرف نگاہ ڈالنے پر ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ دیگر مذہبی عقائد کے پہلو بہ پہلو جن بھوتوں اور فوق الفطرت عناصر پر عالمگیر عقیدہ ملتا ہے"۔ اس کے خیال میں یہ انسانوں کے پڑوس میں زندگی ہی بسر نہیں کرتے بلکہ روپوش ہونے کے باوجود انسانوں پر شدید طور سے اثر انداز ہوتے ہیں۔" یہ عقیدہ اعلیٰ تہذیبی مدارج کے حامل افراد کے ساتھ ساتھ آسٹریلیا کے ان حبشیوں میں بھی پایا جاتا ہے جو ابھی تک قدیم حجری عہد کی زندہ یادگار معلوم ہوتے ہیں" اس نے ایک اور مضمون "SPIRIT AND LIFE" میں عبرانی، عربی اور سواحلی (افریقہ کے ساحلی علاقوں پر بولی جانے والی زبان) زبانوں میں لفظ "روح" کی صوتی مشابہت پر زور دینے

لہ: "THE PSYCHOLOGICAL FOUNDATION OF BELIEF IN SPIRITS"

کے بعد یہ رائے ظاہر کی "جس قدیم ماحول میں لفظ روح نے جنم لیا وہ ماحول ابھی تک ہمارے ساتھ ہے اور ظاہر ہے کہ ایسا شعور کے تحت نفسی درجہ پر ہی ہو سکتا ہے"۔

ایک اور مقام پر اس نے یہ کہا :

"جس طرح انفرادی سائیکی کا حصہ روح ہے۔ اسی طرح فوق الفطرت اجتماعی سائیکی سے متعلق ہیں"

بہر حال جب قدیم ترین انسان نے روح اور فوق الفطرت کو اپنا لیا تو اس نے جلد ہی اسے مزید وسعت دے کر خیر و شر کی ذیل میں اچھی روح اور بری روح کے تصورات کے تحت دیوتاؤں کو اچھی صفات سے نوازتے ہوئے ان کے مخالفین کو بری خصلتوں کا مظہر قرار دیا، یہی نہیں بلکہ اساطیری ماہرین کے خیال میں اشیاء پرستی (FETISHISM) ٹوٹم پرستی (TOTEMISM) اور مردہ پرستی کا باعث بھی یہی تھا بلکہ لوئیس سپنس[1] کے خیال میں تو الف لیلیٰ کے الہ دین کی داستان میں "چراغ اور انگوٹھی کا جن بھی اشیاء پرستی ہی کی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ "FETISH"[2] سے بھی ایک مخصوص روح وابستہ کر لی جاتی تھی"

مافوق الفطرت عناصر پر عقیدہ نے شعور اور استدلال کے طلوع سے پہلے کی دنیا میں اس وقت جنم لیا جب وحشی انسان پرچھائیوں سے معمور جنگل کا ایک حصہ تھا۔ اس نے جنگل چھوڑ دیا، شہر آباد کیے، فلسفہ اور سائنس سے انسانی زندگی کی تفہیم اور کائنات کی تسخیر کا بیڑا اٹھایا اور ابھی تک وہ پورے خلوص سے سعی کناں ملتا ہے۔

---

[1] ۔ "AN INTRODUCTION TO MYTHOLOGY"

[2] ۔ یہ پرتگالی لفظ "FETICO" سے مشتق ہے جس کا لغوی مطلب ہی جادو اور سحر ہے اور ایسی شے مافوق الفطرت قوتوں کی حامل سمجھی جاتی تھی۔

.... وہ فوق الفطرت، پاک روح اور پلید روح اور ان سے وابستہ مختلف مظاہر کو شعوری طور سے تسلیم کرے یا نہ کرے، لیکن ان سے سامنا ہونے پر وہ خوف کا مظاہرہ ضرور کرتا ہے۔ تاریکی کا خوف انسان کا تصوراتی واہمہ ہے۔ ورنہ سبھی جانتے ہیں کہ روشنی کا فقدان بذاتِ خود خوف زدہ کرنے والا وقوعہ نہیں۔ تاریکی کا خوف دراصل قدیم ترین آبا کے اس خوف کی بازگشت ہے جس کی بنا پر وہ جنگل کو ہولناک روحوں کا مسکن سمجھتے ہوئے اس سے دہشت زدہ رہتے تھے۔ یہ خوف اتنا شدید تھا کہ ہمیشہ کے لیے وہ نسلی لاشعور کا ایک حصہ بن کر رہ گیا اور یوں وہ خوف آج ہم میں بھی ملتا ہے۔ داستانوں میں فوق الفطرت عناصر کی موجودگی اسی نفسیاتی وجہ کی جنم دہندہ ہے، ہم انہیں تسلیم کریں یا نہ کریں (بلکہ داستانوں کی حد تک تو عموماً نہیں مانتے)، لیکن پھر بھی ہمارے ذہن کا ایک گوشہ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لاشعور کا وہ حصہ جو ابھی تک نسل بہ نسل منتقل ہونے والے اثرات کے تابع ہے۔ اس سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ بچگانہ ذہن۔ کیونکہ وحشی ذہن سے مشابہ ہے۔ اس لیے وہ ایسی داستانوں سے شعوری اثرات اخذ کرتا ہے۔ کمسن بچے میں تنہائی یا تاریکی کا خوف بھی اسی نفسیاتی وجہ کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ حالانکہ وہ اتنا نادان ہے کہ اصولی طور سے اس کے لیے "ڈر" بے معنی ہونا چاہیئے۔ باپ سے ڈرنا شعوری ہوگا۔ اس کی وجہ بھی سمجھی جا سکتی ہے۔ لیکن تاریکی کا ڈر اجتماعی لاشعوی اثرات کا پیدا کردہ ہی ہو سکتا ہے۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ داستان میں تخیل ہی تخیل ہوتا ہے، اسی لیے اس میں فوق الفطرت وغیرہ کی گنجائش ہے تو ہم بغیر سوچے سمجھے ہی گویا یہ حقیقت تسلیم کر لیتے ہیں کہ ان میں وحشی تخیل کی کارفرمائیوں کے لیے وسیع میدان موجود ہے۔ واضح رہے تخیل کو ادب کی اساس سمجھا جاتا ہے۔ ایک وحشی اور متمدن فرد کے تخیل

میں بنیادی فرق ہی یہ ہے کہ آج ہمیں وحشی کا تخیل استدلال اور منطقی اصولوں سے آزاد ملتا ہے. وحشی کا تخیل اس کے اپنے مخصوص ماحول اور افتادِ طبع اور اندازِ زیست کا پیدا کردہ ہے وہ کیوں کہ ان تمام باتوں پر عقیدہ رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے تخیل میں وہ آزادہ روی اور آوارہ خرامی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جسے ہم عقل و استدلال سے عاری تخیل قرار دیتے ہیں۔

بقول ژونگ :

"حقیقت تو یہ ہے کہ قدیم وحشی انسان ہم سے زیادہ منطقی یا غیر منطقی نہ تھا. ہم میں اور اس میں صرف بعض مفروضات ہیں جو آج ہمیں مختلف معلوم ہوتے ہیں. اس کے لیے ہر وہ شئے فوق الفطرت تھی جو غیر معمولی معلوم ہوتے ہوئے اسے پریشان متحیّر یا خوف زدہ کر دیتی تھی۔ اس کے لیے یہ سب کچھ ہمارے مفہوم میں "فوق الفطرت" نہ تھا۔ کیونکہ یہ سب اس کے اپنے ماحول اور تجربات کا حصہ تھا۔ اس طور سے وقوعات کی تشریح میں بھی وہ ہم سے مشابہ ہے یعنی اپنے مفروضات کی چھان پھٹک نہیں کرتا۔ اس کے لیے تو بیماری اور دیگر جسمانی عوارض کو روحوں کی کرشمہ سازی یا جادوگر کے منتروں کے باعث سمجھنا ناقابل تردید حقیقت ایسی حیثیت رکھتا ہے[له]"

غرض کہ اس کی "ناقابلِ تردید حقیقت" آج واہمہ اور التباس قرار دی جاتی ہے. آج کا ادیب زندگی اور ادب کے بارے میں تنقیدی نظریات، فلسفیانہ مباحث اور جمالیاتی موشگافیوں سے اپنے تخیل کو ایک خاص ڈگر پر چلنے کی اجازت دیتا ہے. آج سماجی حقیقت نگاری اور اشتراکی واقعیت نگاری کے دور میں بے لگام تخیل مردود ہے جب کہ قدیم وحشی انسان کے لیے بے لگامی ہی تخیل تھی. وہ جل پری

له. "MODERN MAN IN SEARCH OF SOUL" p.146

اور قنطور کی تخلیق کر سکتا تھا لیکن آج ایسا نہیں کیا جا سکتا. اس لیے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعوری ورثہ سے ناطہ توڑنے ہی کو تخیل سمجھتے ہیں جب تک ایسا نہ تھا تو داستانیں بھی تھیں. اور ان میں فوق الفطرت بھی! ہم نے شعوری طور سے جن تنقیدی نظریات کو اپنایا ہے. ان کی بناء پر بچوں کے سوا اور کسی کے لیے بھی اب فوق الفطرت کی ضرورت نہیں رہی، لیکن پھر بھی جنگل اور اس کے وہ آسیب جن سے ہم شعوری طور سے دور بھاگتے ہیں. وہ بعض جدید شاعروں اور خصوصیت سے علامت پسند شعراء کے ہاں بھیس بدل کے پھر آ جاتے ہیں.

اگر الہ دین کے چراغ اور اس کے تابع جن کی مانند مختلف داستانوں کا اساطیری روشنی میں مطالعہ کیا جائے تو اساطیری اثرات کی نشاندہی سے انہیں نیا مفہوم دیا جا سکتا ہے، مثلاً یورپ میں کنگ آرتھر اور اس کی گول میز کے بارہ جانبازوں (KNIGHTS) کی مشہور داستان سپنسر کے خیال میں شمسی اسطور سے روشنی حاصل کرتی ہے. واضح رہے کہ شمسی اسطور کو عالمی اساطیر میں مرکزی مقام حاصل ہے. اور کنگ آرتھر میں شمسی سورما کی خصوصیات ملتی ہیں، اس کی پیدائش پردۂ راز میں ہے. اس کے پاس ناقابلِ تسخیر بنا دینے والی طلسمی تلوار ہے. (سورج کی کرن مراد ہے) وہ بہت سے اژدہوں (رات کی علامت) کو موت کے گھاٹ اتارتا ہے، اور موت کے بعد (سورج کی مانند) مغربی سمندر کے جزیرہ میں دفن کیا جاتا ہے. اس کے ساتھ نائٹ مختلف سیاروں گول میز سورج اور نائٹیوں کی تعداد سال کے مہینوں کی علامات ہیں. داستان امیر حمزہ اردو کی عظیم ترین داستان سمجھی جاتی ہے. کلیم الدین احمد نے اس داستان کو کنگ آرتھر سے مشابہ قرار دے کر بالواسطہ طور سے اسے بھی گویا شمسی اسطور کی علامت قرار دے دیا.

اُن[1] کے بقول؛

آرتھر ایک ذاتِ کامل ہے. اس کی شخصیت میں بہادری اور انسانیت کا کامل امتزاج ہے. امیر حمزہ کی شخصیت بھی ان ہی عناصر سے مشابہ ہے. آرتھر کے گرد چمکتے ہالے کی طرح اس کے نائیٹ ہیں. امیر حمزہ کے گرد بھی جانباز سرداروں کا جماؤ ہے. آرتھر کے قبضہ میں ایک طلسمی تلوار ہے. امیر حمزہ کے پاس کتنے حربے ہیں وہ صاحب "اسمِ اعظم" اور صاحب "حرزِ ہیکل" ہیں، ان کے قبضے میں بارگاہ سلیمانی ہے. اور ان کا مرکب اشقر دیوزاد ہے، آرتھر دیووں سے جنگ آزما ہوتا ہے. اور انہیں قتل کرتا ہے. امیر حمزہ کوہ قاف جاتے ہیں اور دیووں کو شکست فاش دے کر سارے کوہ قاف کو اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں. آرتھر اور اس کے نائیٹ مظلوموں کی دستگیری اپنا فرض سمجھتے ہیں. امیر حمزہ اور ان کے سرداروں کا بھی یہی شیوہ ہے. آرتھر مختلف ممالک فتح کرتا ہے. امیر حمزہ بے شمار ممالک میں اسلام کی روشنی پھیلاتے ہیں اور اتنی بڑی سلطنت قائم کرتے ہیں جس کا تصور بھی مشکل ہے. آرتھر کے نائیٹیوں میں ایک سے ایک جانباز ہے. لانسلوٹ، بومین، گیومین، گیرتھ وغیرہ وغیرہ، فرزندان و سردارانِ امیر حمزہ میں بھی ایک سے ایک جانباز ہیں بدیع الزماں نور الدھر، اسد، علم شاہ، ایرج، لندھور بہرام . . . . "

داستانوں میں اساطیری اثرات کی نشاندہی کے ضمن میں کوہ قاف کی مثال بڑی دلچسپ ہے. کوہ قاف اور اس کی پریاں اب ضرب المثل کی صورت اختیار کر کے ہماری روز مرّہ گفتگو کا ایک حصہ بن چکی ہیں اور ہماری بیشتر داستانوں میں اس کا کسی نہ کسی انداز سے تذکرہ ہوتا آیا ہے. لیکن مولانا نیاز[2] فتح پوری

---

[1]۔ فنِ داستان گوئی : ص ۵۲

[2]۔ ماہنامہ "نگارِ پاکستان" (جنوری ۱۹۶۶ء)

کے مطابق اس داستانی اور تخیلی پہاڑ کو مذہبی اہمیت بھی حاصل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ایک حدیث نبوی کی بنا پر یہ بھی بیان کیا جاتا ہے کہ ماورا، قاف اور بہت سی زمینیں ہیں، ایک زمین سونے کی ہے۔ ستر زمینیں چاندی کی ہیں۔ سات مشک کی ہیں، اور ہر زمین دس ہزار دن مسافت کی ہے۔ جہاں فرشتے ہی فرشتے رہتے ہیں"۔ ان کی تحقیق کی رو سے "قدیم ایران کی کتابوں سے معلوم ہوتا ہے کہ کوہ البرز جسے قدیم پہلوی زبان میں برابرزائیتی (یعنی اونچا پہاڑ) کہتے تھے۔ بالکل یہی (یعنی کوہ قاف) ایسی روایات اپنے سے متعلق رکھتا تھا اور قدیم یونانیوں کے کوہ المپس کی طرح اسے بھی خداؤں یا دیوتاؤں کا مسکن بتایا جاتا تھا۔ صاحب معجم البلدان نے بھی لکھا ہے کہ قاف کو پہلے البرز کہتے تھے۔ ہندوؤں کے پران میں بھی ایک ایسے پہاڑ کا ذکر موجود ہے جس کا نام لوکالوک ہے ..... جینی مذہب والوں کی روایات میں بھی ایک پہاڑ مانوسونر ایسا پایا جاتا ہے ..... منداینی قوم میں بھی ایک روایت پائی جاتی ہے ..... الغرض تمام مشرقی قوموں میں شمال کی طرف ایک پہاڑ کا پایا جانا باور کیا جاتا تھا اور غالباً یہ اہل بابل سے لیا گیا تھا۔ قدیم عبرانیوں میں بھی قریب قریب اسی قسم کی روائتیں رائج تھیں۔ جیسا کہ توریت کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے"۔

استثنائی مثالوں سے قطع نظر اگر مختلف النوع داستانوں کا تجزیہ کیا جائے تو داستانی ہیرو کا ایک مخصوص تصور ابھرتا ہے گو وہ فوق الفطرت میں سے نہیں لیکن ان ہی کی مانند وہ کئی طلسماتی قوتوں کا حامل ہوتا ہے۔ بلحاظ کردار وہ مثالی ہوتا ہے۔ اور تمام اعلیٰ وارفع خصائل کا مجسمہ! وہ بالعموم بادشاہ یا شہزادہ ہوتا ہے، اگر ایسا نہ ہو تو کم ازکم مادی لحاظ سے وہ زندگی میں بہت ہی اعلیٰ مقام رکھتا ہے اس معاملہ میں ژرف نگاہی سے کام لینے پر یہ محسوس ہوگا کہ داستانی ہیرو اور اسطوری

ہیرو اگر توام بھائی نہیں تو یقیناً سگے بھائی تو ضرور ہی معلوم ہوتے ہیں طلسمی قوتوں کی وجہ سے اس کا ناقابل تسخیر ہونا مثالی کردار اور شاہی خاندان سے تعلق ....

یہ سب دیوتائی خصوصیات ہیں۔ اسطور کے ساتھ ہمیں "LEGENDS" اور "SAGAS" بھی ملتے ہیں۔ ان میں اور اسطور میں کچھ باریک سا فرق ہے اسطور اصولی طور سے دیوی دیوتاؤں کے کارنامے ہیں جب کہ لی جنڈ "LEGEND" کسی سورما کے کارناموں اور مہمات کا روایات کی صورت میں افسانوی انداز اختیار کر جاتا ہے۔ جب کہ خصوصی طور سے کسی تاریخی واقعہ کا لی جنڈ کی صورت اختیار کر جانا ساگا ہوگا۔ (سیکنڈے نیویا میں ساگا لفظ کہانی کے لیے آتا ہے[۱]) لی جنڈ اور ساگا بھی بعض اوقات اساطیری یا نیم اساطیری صورت اختیار کر جاتے ہیں[۲]۔ جیسے ہرکولیس کو بعد میں دیوتا کا درجہ مل گیا تو اس کی تمام مہمات اساطیر کا حصہ بن گئیں۔ بہرحال اسطور لی جنڈ ساگا سب ہی میں ہیرو اعلیٰ صفات کا حامل ملتا ہے۔ بعد میں جب تفریح طبع کے لیے داستانیں لکھی گئیں تو مصنفین کے سامنے اسطور لی جنڈ اور ساگا کے ہی کے نمونے موجود تھے۔ اس کے ساتھ ہی یہ نفسیاتی نکتہ بھی ذہن میں رہے کہ بطل پرستی (HEROWORSHIP) انسانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے کومل بیل ایسے بچگانہ ذہن کی نشوونما میں بعض اوقات بطل پرستی بھی بہت ممد ثابت ہوتی ہے۔ عمومی انداز سے اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے۔

۱۔ ROSE H.J. "A HAND BOOK OF GREEK MYTHOLOGY" p. 1,5,12

۲۔ آج جن، دیوی، دیوتاؤں کی پرستش کی جا رہی ہے۔ ان میں سے بیشتر کبھی اسی دھرتی کے باسی تھے۔ (پی تھامس)

کہ اگر انسان خود کو دیوتاؤں کے سامنے بے بس نہ سمجھتا تو وہ کبھی بھی ان کی پوجا نہ کرسکتا،
یہ ذہنی مرعوبیت ان کے الوہی کارناموں کی بنا پر تھی۔ ایسے میں اگر داستان نگار
نچلے طبقے سے کسی کو ہیرو بناتا تو قدیم عہد کے قارئین کے لیے ان میں کوئی دلچسپی یا
کشش نہ ہوتی۔ داستانی ہیرو دیوتا تو نہ تھا لیکن جامع صفات ہونا اسے دیوتاؤں
یا کم از کم فوق الفطرت کے قریب لے آتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ بعض اوقات
اساطیری عناصر داستانوں یا روایات کی صورت میں کچھ کا کچھ روپ اختیار کر کے
نئے نئے عقائد کا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ پی تھامس کے خیال میں حضرت مریم مصری
دیوی آئسس کا ترقی یافتہ روپ ہیں۔

داستانی ہیرو میں اساطیری اثرات کی نشاندہی کے ضمن میں شمسی اسطور کو
بہت اہمیت ہے۔ ژنگ کی تحقیقات کے مطابق حجری عہد کی مصوری سے لے کر
مسیحی کلیساؤں اور تبتی خانقاہوں تک شمسی دائرہ (SUNWHEEL) ملتا ہے
اور کیونکہ یہ اس عہد سے پہلے کا ہے جب پہیہ نہیں بنایا گیا تھا۔ اس لیے خارجی
تجربات سے مستعار نہ ہونے کی بنا پر یقیناً کسی نفسی "وقوعہ" سے متعلق ہوگا۔ گو
شمسی اسطور کا اساسی مقصد سورج اور کائنات کی تخلیق پر روشنی ڈالنا ہوتا تھا،
لیکن اس سے ہیرو کا ایک اعلیٰ ترین تصوّر بھی معرضِ وجود میں آگیا۔ تمام اساطیر
میں شمسی سورما کے کردار میں یکسانیت ملتی ہے۔ اس کے پاس ایک طلسمی تلوار ہے۔
اس کی پیدائش بالعموم اسرار کے پردے میں نہاں ہوتی ہے۔ اور موت کے بعد
اسے مغرب میں دفن کیا جاتا ہے۔ رات کی علامت اژدھا ہے۔ اور اس اژدہا کو
زیر کرنے سے حاصل ہونے والا سونا یا خزانہ شفق کی علامت ہے۔ مصر میں سورج
دیوتا "را" کا دشمن "ست" اژدہا کے روپ میں آتا ہے جس پر بالآخر "را" غالب آتا
ہے، چین میں ایک سانپ رات کے وقت عارضی طور سے ہی سہی، رات کو نگل لیتا

ہے۔ ہندوؤں کے اندر دیوتا نے "ورترا" نامی اژدہا پر قابو پالیا۔ ٹیوٹانک اساطیری روایات کا "بیوولف" بھی ایک اژدہا کو ختم کرتا ہے۔ یہ چند مثالیں اس سانچہ کی وضاحت کر دیتی ہیں۔ جس میں کنگ آرتھر ایسے بے شمار سورماؤں کو ڈھالا گیا۔

ابتدا میں داستانوں کا سرچشمہ کیونکہ اسطور اور لی جنڈ وغیرہ سے پھوٹا اس لیے مختلف ممالک میں لکھی جانے والی داستانوں کو بعض اوقات اس مذہبی یا نیم مذہبی رابطہ کی بناء پر موجبِ خیر و برکت بھی سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ نینوا سے نکلنے والی دنیا کی سب سے قدیم ترین اور مکمل (منظوم) داستان یعنی "جلجاش کی داستان" کی ابتداء میں بھی لکھا گیا ہے کہ اس کا مطالعہ موجبِ خیر ہوگا۔ سنسکرت میں شک بھتری کے بارے میں بھی روایت ہے کہ نارد نے طوطے کے روپ میں یہ کہانیاں اندر کے دربار میں سنائی تھیں۔ جو انہیں سنائے گا اس کے سب کام پورے ہو جائیں گے[1] اور ان داستانوں کے بعد "باغ و بہار" کے میر امن نے امیر خسرو کی (حافظ محمود شیرانی کے بقول تومن گھڑت) روایت سے اس داستان کے مطالعہ کو بھی رنگ تقدس دینے کی کوشش کی۔

میرے خیال میں داستانوں کا یہ تجزیہ لوک کہانیوں کے بغیر نامکمل رہے گا لوک کہانیاں شعوری کاوش کا نتیجہ نہ تھیں۔ یعنی انہیں ادیبوں نے ادبی اسلوبِ نگارش کی فنی پابندیوں اور حسن کاری کے جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے قلم بند نہ کیا تھا، بلکہ مدتوں سینہ بہ سینہ چلتے رہنے کے بعد فنِ تحریر کے آغاز کے بعد انہیں ضبطِ تحریر میں لایا گیا، گو اسے قلم بند کرنے والوں نے یقیناً کچھ نہ کچھ تحریفات بھی کی ہوں گی اور یوں بھی صدیوں کا فاصلہ صرف حافظہ کی امداد سے طے کرنے کی صورت میں ترمیم و

---

[1] - اردو کی نثری داستانیں، ص: ۶۱

تنسیخ ناگزیر ہوتی ہے۔ لیکن اس سے ان کا بنیادی ڈھانچہ کبھی تبدیل نہ ہو سکا۔ لوک کہانیوں کو سر جارج گوم نے بہت ہی زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس نے اپنی کتاب "FOLK-LORE: AN HISTORICAL SCIENCE" میں بلحاظ اہمیت انہیں اسطور کے بعد مقام دیا ہے۔ اس کے بقول "لوک کہانی دراصل قدیم ترین اسطور ہی ہے، جسے اس کے قدیم ترین ماحول سے جدا کر دیا گیا ہے۔ لوگ اب بھی اسے اسی ذوق وشوق سے سنتے اور سناتے ہیں۔ حالانکہ وہ اپنے قدیم ترین آبار کی مانند اب اسے اسطور نہیں مانتے اور یوں لوک کہانی اسی قدیم ترین اور اہم ترین خصوصیت سے عاری ہو کر محض پریوں کی داستان یا ننھے منوں کے لیے دادی اماں کی کہانی کا روپ دھار لیتی ہے۔ یہ بالغوں کو بھی سنائی جاتی ہے۔ لیکن کسی عقیدہ کے طور پر نہیں بلکہ اس امر کے اظہار کے لیے کہ کسی وقت میں اس پر بھی اعتقاد کیا جاتا تھا۔" ایک اور ماہر ڈین میکلوچ نے اپنی کتاب "CHILDHOOD OF FICTION" میں بھی تقریباً ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے۔ "بہت سی لوک کہانیوں کا ظہور مروجہ روایات یا ان توقعات کی تشریح وتفہیم کے لیے ہوا تھا جن کا انحصار ہی ان رواجات پر تھا۔ لیکن مرورِ ایام سے ان رواجات کے داستانِ پارینہ بن جانے سے انکی تشریح کرنے والے اسطور لوک داستانوں کی صورت میں زندہ رہ گئے اور یوں اساطیر اور لوک کہانیوں میں ایک مسلسل رابطہ ملتا ہے۔" ایک اور موقع پر اس نے اس خیال کا اظہار کیا تھا۔ "لوک کہانیوں کا اسطور اور ساگا سے بہت گہرا تعلق ہے۔"

گو لوک کہانیوں کو باقاعدہ ادب میں شامل نہیں کیا جاتا اور نہ ہی خصوصی طور سے یہ تنقیدی مباحث کا مرکز بنی ہیں۔ لیکن انہیں اسطور اور ادبی داستان کے درمیان کی ایک کڑی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور پھر حسن کاری کے لیے ادیب کی شعوری کاوش کی مرہون منت نہ ہونے کی بناء پر ان کی امیجری، علامات اور

تشبیہات وغیرہ نفسیاتی اہمیت حاصل کر جاتی ہیں۔ اور ان سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ صدیوں قبل انسانی تخیل نے کیا کیا انداز اختیار کیے۔

داستانیں تہذیب اور ادب کے بچپن کی پیداوار ہیں اگر اس اندازِ نظر سے لوک کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا کہ آج کی پختہ تہذیب اور تنقیدی مباحث سے نکھرے اور فلسفیانہ استدلال سے سنورے ادبی شعور نے تتلا تتلا کر کیسے بات کرنا سیکھا تھا۔ اب جسے "تہذیب (اور ادب) کے بچپن سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اسی کو میکس ملر "انسانی ذہن کا عارضی جنون کے دور سے گزرنا قرار دیتا ہے"۔ یہ اندازِ نظر نزاعی ہے۔ اور اس میں جنون قابلِ اعتراض ہے انسانی شعور کے ابتدائی دور کو "بے عقلی" یا کم عقلی" سے تو تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن اسے جنون کے مترادف نہیں قرار دیا جاسکتا، خواہ یہ جنون عارضی ہی کیوں نہ ہو وحشی ذہن کے تخیل کا استدلال کی قیود سے آزاد ہونا اس کی اساسی صفت ہے اسی لیے وہ حقائق کی درست تفہیم یا راست تجزیہ پر قادر نہیں ہوتا۔ بچہ اور نیوراتی کی بھی تقریباً یہی حالت ہے۔ دونوں ہی حقائق کی اصل تسلیم کرنے کی بجائے انہیں اپنی مرضی کے مطابق تسلیم کرتے ہیں۔ بچہ محدود مشاہدے، ناقص تجربات اور تعلیم کے فقدان کی وجہ سے ذہنی خوش فہمی (MAKE BELIEVE) میں مبتلا ہوتا ہے۔ (اس کے کھیلوں میں بھی اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے) نیوراتی کا جہان بھی ایک طرح سے ذہنی خوش فہمی ہی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس صورت میں لاشعوری محرک تلخ حقائق سے فرار کا مریضانہ رجحان ہوتا ہے۔ وحشی اور غیر متمدن فرد کو نیوراتی سے نہیں بلکہ بچہ سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے اور اس کا سب سے بڑا ثبوت لوک کہانیوں میں ملتا ہے۔ کبھی یہ اسطور رہی ہوں یا نہیں۔ ان سے سماجی تحریمات کی تشریح ہوئی یا نہیں۔ ان میں کوئی اخلاقی درس پوشیدہ ہے یا نہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر امور سے ایک لمحہ کو چشم پوشی

کرتے ہوئے اگر لوک کہانیوں کا محض قدیم اور وحشی تخیل کے نمونوں کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو ہم یہ محسوس کیے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ ادیبوں اور نقادوں سے قطع نظر بچے اور نسبتاً کم پڑھے لکھے لوگ آج بھی اپنے قدیم آبا ہی کی مانند ان سے ویسے ہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ ان کی عالمگیر کشش میں زندگی کی پیچیدگیوں، علمی و ادبی نظریات اور متغیر ادب پاروں کی وجہ سے کمی واقع ہوگئی اور اب مخصوص تنقیدی مباحث سے ایک خاص طرح کے سانچہ میں ڈھلا۔ ادبی ذوق اور تنقیدی شعور ان سے حظ حاصل نہیں کر سکتا۔ لیکن اگر کسی چھومنتر سے ادب، فن، تکنیک اور اسلوب کے مطالعات محو ہو جائیں تو ہمارے لیے سب سے بڑی مسرت ان ہی لوک کہانیوں میں ہوگی۔

لوک کہانیوں یا ادبی داستانوں پر بالعموم ایک بہت بڑا اعتراض یہ کیا جاتا رہا ہے کہ ان میں کرداروں اور مقامات سے وابستہ جزئیات کے بیان میں داستان نگار کبھی اپنے ماحول سے دور جانے کی کوشش نہیں کرتا۔ اردو کی تمام داستانوں پر یہی اعتراض وارد ہوتا ہے کہ ان کے ہیرو نام تک کے بھی غیر ملکی نہیں اور ایران، عراق، عرب، یمن، چین، روم وغیرہ سے متعلق ہونے کے باوجود بھی ان کا لباس، انداز بود و ماند، معاشرتی تصویر کشی غرضیکہ سب پر ہندوستانیت کی چھاپ لگی ملتی ہے۔ مختلف نقادوں نے اس کے کئی جواز پیش کیے ہیں۔ اس موقع پر ان تمام جوازات سے ہمیں غرض نہیں لیکن میرے خیال میں اگر ہم یہ اساسی حقیقت ذہن نشین رکھیں کہ لوک کہانیاں اور بعد میں ابتدائی داستانیں (وہ داستانیں جو بعد کی ادبی داستانوں کے لیے اساسی سانچہ کی حیثیت رکھتی ہیں) تہذیب کے اسی دور کی یادگار ہیں، جسے ہم بلاشبہ ذہنی خوش فہمی کا عہد قرار دے سکتے ہیں۔ وہ عہد جس میں انسان اپنی صورت پر بت بنا کر انہیں پوجتا تھا۔ وہ عہد جس میں پرندوں، جانوروں اور درختوں سے

تخیلی ہی نہیں، روحانی اور مذہبی رابطہ بھی تھا اگر داستانوں میں غیر ملکی کرداروں کی عکاسی کے سلسلہ میں آج کے حقیقت نگار مصنف کی مانند جزئیات سے صحیح قسم کا مقامی رنگ پیدا کیا جاتا تو شاید اس عہد کے قاری کے لیے وہ نامانوس اور اجنبی سی بنی رہتیں۔ گویا آج کی تنقید کی رو سے جو خامی ہے اس عہد کے ذہن کے لیے وہ ضروری بن جاتی ہے۔ اس قاری کے لیے اپنے ماحول سے مشابہ ماحول کی ضرورت ذہنی خوش فہمی کے ساتھ ساتھ ذہنی تطبیق (IDENTIFICATION) کے لیے بھی لازمی تھی، اسی سے تاثر کی شدت جنم لے کر جمالیاتی حظ کا موجب بنتی ہوگی، اس عہد کے ذہن کی یہ صفت اتنی ہمہ گیر تھی کہ یونانیوں نے اپنے دیوتاؤں کو اپنی ہی صورت پر تخلیق کیا اور تمام اساطیر نے دیگر اقوام کے دیوتاؤں کو اگر قبول کیا تو انہیں کسی اپنے دیوتا کے روپ میں ڈھال کر پوجا۔

آج جب کہ ادب کو مختلف "ISMS" کے ذریعے سمجھنے کی سعی میں اس سے نت نئے تقاضے وابستہ کرتے ہوئے اس میں طرح طرح کے مفاہیم اور مقاصد تلاش کیے جا رہے ہیں تو نظریات کے اس سیلاب سے داستانیں خس و خاشاک بن کر بہہ چکی ہیں، نئی نسل داستانوں کا مطالعہ یا تو ادبی آثارِ قدیمہ کی حیثیت سے کرتی ہے یا پھر ایم۔ اے اردو کی نصابی ضرورت پوری کرنے کے لیے۔

آج ہم داستان نہیں لکھ سکتے اور نہ ہی آج کا قاری افسانے اور ناول کی حقیقت پسندانہ فضا سے منہ موڑ کر قطعی طور سے بے لگام تخیل اور فنیٹسی کی دنیا میں اپنا استدلال اور شعور گم کر سکتا ہے۔ نہ ایسا ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس کا مشورہ دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ایسا کرنا تاریخی دھارا بدلنے کے مصداق ہوگا۔ لیکن تاریخی دھارے کے ساتھ بہنے کا مطلب تاریخی شعور گنوانا نہیں اور تاریخی شعور کا یہ تقاضا ہے کہ ہم اپنے اجتماعی لاشعور سے رشتہ منقطع نہ کریں۔

باغ وبہار کے درویش عاشق

عام خیال کے برعکس داستان اور ناول میں طوالت نہیں بلکہ زندگی اور ماحول کے بارے میں زاویۂ نگاہ وجۂ امتیاز ہے۔ ہزارہا صفحات کے باوجود بھی داستان نگار نہ تو کوئی مخصوص نظریۂ حیات رکھتا ہے۔ اور نہ ہی ماحول اور اس سے وابستہ جزئیات کے ضمن میں حقیقت نگاری کی سعی کی جاتی ہے۔ اسی لیے تو داستانوں میں مقامی رنگ کے علاوہ ہر طرح کی رنگ آمیزی مل جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ داستانوں کی تدبیر کاری اور پیش کش کا انداز فنی بصیرت کی پیدا کردہ گیرائی سے عاری ملتا ہے۔ اس کے برعکس نسبتاً مختصر ہونے کے باوجود بھی ناول میں، زندگی کی تصویر کشی، ماحول کی عکاسی اور واقعات کا انتخاب و ترتیب کیونکہ کسی نظریۂ حیات یا ماحول کے بارے میں زاویۂ نگاہ سے جلا پاتے ہیں۔ اسی لیے یہاں زندگی کی واضح طور سے رونمائی کی جاتی ہے۔ زندگی کی اس عکاسی میں مصنف کی فنی بصیرت کے

مطابق خامیاں تو تلاش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن ناول کو داستان کی مانند زندگی سے منقطع نہیں قرار دیا جا سکتا۔

ناول اور داستان کے اس اساسی فرق کی بنا پر داستانوں میں کردار نگاری بہت محدود ہو کر رہ جاتی ہے بلکہ یوں سمجھئے کہ داستانوں میں زندہ کرداروں کی تخلیق ناممکنات میں سے ہے۔ کئی وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ تو داستانوں کا تخیل پر استوار ہونا ہے۔ زرخیز تخیل کا حامل داستان نگار اپنے قارئین سے عقل واستدلال کی بجائے تخیل کی کسوٹی کا طالب ہوتا ہے۔ وہ تنقید نہیں بلکہ تائید چاہتا ہے تخیل کی اس فراوانی (اور بعض اوقات تو بے لگامی) سے جو رومانی اور طلسماتی فضا جنم لیتی ہے۔ اس میں زندہ اور متحرک کرداروں کا دم گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندہ کردار بلکہ "انسانی کردار" خلا میں تو تخلیق ہونے سے رہے، کردار نشوونما کے لیے مخصوص ماحول اور افراد کا متقاضی ہوتا ہے۔ ماحول اور اس کے اقدار و معائیر سے برسر پیکار ہونے سے خفیہ صلاحیتیں بیدار ہو کر اس کی انفرادیت نمایاں کرتی ہیں۔ جب کہ افراد سے تعلقات کے بدلتے انداز اور دلچسپیوں اور ذہنی تعصبات کا تصادم شخصیت کے پوشیدہ رجحانات اور خفی میلانات کو منظر عام پر لا کر اس کے اندر روپوش اصل انسان کو سامنے لاتا ہے۔ ادھر واقعات اور کرداروں میں عمل اور ردعمل سے پلاٹ آگے بڑھتا ہوا نقطۂ عروج پر پہنچ کر واقعات یا کرداروں میں سے کسی ایک کی فتح پر منتج ہو کر زندگی کے المیہ یا طربیہ پہلو کی عکاسی کرتا ہے۔

داستان میں کیونکہ کرداروں کی بجائے واقعات کی اساسی اہمیت ہوتی ہے اور پھر ان میں بھی دلچسپی اور تذبذب (سسپنس) کی برقراری کے لیے جائز ذرائع کی عدم موجودگی میں قصہ در قصہ اور ضمنی واقعات اور قصص بھی اصل داستان میں ٹھونس دیے جاتے ہیں۔ اس لیے ان پیچیدہ واقعات کے الجھے تانے بانے

میں نہ تو کردار کی انفرادیت ابھر سکتی ہے اور نہ ہی کرداری خصائص کی اساس انسانی نفسیات پر استوار کی جا سکتی ہے

بظاہر یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ داستان کا ہیرو طرح طرح کی مشکلات پر قابو پا کر اور طلسمات کی تسخیر سے دشمنوں کو نیست و نابود کرتا ہوا گوہر مقصود حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن داستانوں کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کے عمل میں بے عملی کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ اس فلمی ہیرو کی مانند ہے جو لکڑی کی تلوار اور ٹین کی ڈھال سے سٹوڈیو کے "سیٹ" پر ویلن اور اس کے ساتھیوں کو "تہس نہس" کر کے رکھ دیتا ہے۔ فردِ واحد کا لاتعداد مشکلات (یا دشمنوں) پر قابو پانا بذاتِ خود خارق عادت ہے۔ داستان نگار بھی اس قباحت کو محسوس کرتا ہے، اسی لیے تو ہیرو کی امداد بلکہ "کمک" کے لیے بزرگ ہستیوں، راہنما پرندوں، خوابوں، بشارتوں اور عاشق ہونے والی پریوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ بعض اوقات اسے روپوشی کے لیے سلیمانی ٹوپی، اڑنے کے لیے کھڑاؤں، قالین یا کھٹولے، دفینے دیکھنے کے لیے سرمہ یا پھر "زنبیل" کی صورت میں ایسی اشیاء دی جاتی ہیں کہ وہ ناقابلِ تسخیر ہو کر بشر ہوتے ہوئے بھی اچھا خاصا فوق البشر بن جاتا ہے، وہ فوق الفطرت ہستیوں میں سے نہیں لیکن ان لوازمات کے باعث کسی سے بھی کم تر ثابت نہیں ہوتا گویا وہ انسان کے علاوہ باقی سب کچھ بن سکتا ہے۔ اسی لیے نہ تو اس کی مصیبت پر قاری رنجیدہ ہوتا ہے۔ اور نہ کامرانی پر شاداں۔

میرے خیال میں کردار نگاری کی انتہا یہ ہے کہ قاری کردار کے ساتھ اپنی ذات کی تطبیق کر لے۔ مگر داستانی کرداروں کے ساتھ ایسا ہونا ناممکنات میں سے ہے۔

مثالیت کی بنا پر داستانی کردار بالعموم یک رخی تصویریں معلوم ہوتے ہیں۔

ہیرو (اور ہیروئن) میں دولتِ حُسن کے علاوہ زمانہ بھر کی خوبیاں جمع کر دینے کے ساتھ ساتھ مخالفین کا بالکل ہی منہ کالا کر دیا جاتا ہے۔ فطرت کی دو رنگی سے شخصیت کی تکمیل اور لاشعوری محرکات کی عکاسی قطعی مفقود ہے۔ پھر ان کا مقابلہ کیونکہ فوق الفطرت ہستیوں سے ہوتا ہے۔ اس لیے اس یک رخی تصویر میں جملہ رنگ بھر کر داستان نگار اپنی دانست میں ہیرو میں ان سب پر حاوی ہونے کی شکتی بھر دیتا ہے۔ ادھر انسانوں کے ہاتھوں مقدر میں لکھی گئی شکست کے جواز کے لیے مافوق الفطرت میں کوئی نہ کوئی خامی یا کمزوری (عموماً جنس) رکھ دی جاتی ہے، جس سے وہ انسانوں کے بس میں آ جاتے ہیں۔ نتیجتاً انسان، انسان نہ رہے اور نہ ہی جن بھوت۔ جن بھوت اور یوں کردار نگاری اداکاری بلکہ بسا اوقات تو زائد اداکاری[1] بن جاتی ہے۔

غیر ملکی رسوم و رواجات سے ناواقفیت کی بناء پر داستان نگار محض غیر ممالک کے نام گنوا کر اپنی دانست میں بدیشی ماحول پیدا کر لیتا ہے۔ حالانکہ افراد کی نفسیات میں جغرافیائی حالات، نسلی رجحانات اور ملّی میلانات کے پیدا کردہ امتیازی خصائص کی نظر اندازی سے کردار نگاری خام رہتی ہے۔

داستانی تکنیک سے جنم لینے والی کردار نگاری کی ان بنیادی خامیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے "باغ و بہار" کے مردانہ کرداروں کا جائزہ لیں تو ان میں تقریباً یہ تمام خامیاں کسی نہ کسی حد تک موجود نظر آئیں گی۔ داستانی فارمولے کے مطابق تین ہیرو تو شاہزادے[2] ہی ہیں۔ لیکن تاجرزادہ بھی ٹھاٹھ باٹھ میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن ان سب میں رکھ رکھاؤ، وقار، عزتِ نفس اور خودداری کا فقدان ہے۔

.[1] 1. OVERACTING

.[2] حاشیہ [2] کی تفصیل اگلے صفحہ پر ہے۔

شہزادوں ایسا مزاج اور تمکنت تو درکنار ان میں تو عام امیرزادوں کی خو بو بھی نہیں ملتی، اس پر مستزاد ایک خاص طرح کی بے بسی، عاجزی اور خوشامد!

اگر باغ و بہار کے چاروں درویش عاشقوں کا اردو غزل اور بالخصوص میؔر کی غزل کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے تو ان سب کا کردار غزل کے روایتی عاشق سے ملتا جلتا نظر آتے گا۔ جس میں ان درویشوں ہی کی مانند۔ ایک خاص طرح کی عاجزی، مسکینی، محبوب کی کج ادائیوں پر بھی اس کی واری صدقے جانا. زمانے کے ستم برداشت کرنا مگر حرفِ شکایت لب پر نہ لانا اور اگر شکایت کی بھی تو عاجزی اور حلیمی سے، یوں زمانے سے نبرد آزما ہو کر ماحول پر چھا جانے والی صحت مند جارحیت سے غزل کا روایتی عاشق نا آشنا ہے۔ اس عمومیت سے ہٹ کر میر کی غزلوں سے ابھرنے والے عاشق کا اگر مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو بعض امور میں تو وہ چونکا دینے والی حد تک ان درویشوں سے مشابہ دکھائی دیتا ہے میؔر کے اپنے حالات اور افتادِ طبع سے قطع نظر ان کا عاشق بھی باغ و بہار کا

حاشیہ ۲۵: پچھلے صفحہ کا بقیہ

اس کی بڑی وجہ تو یہی معلوم ہوتی ہے کہ دربار ادب وثقافت کے مراکز ہی نہ تھے، بلکہ یہ داستانیں سرپرست بادشاہوں اور مربی امرا کی فرمائش پر لکھی یا سنائی جاتی تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ عوام الناس کے لیے عظیم شخصیت کے واقعات میں دلچسپی یا سامانِ عبرت بھی موجود ہوتا ہے۔ رہے عوام تو وہ ان داستانوں میں صرف وفادار خادموں اور جاں نثار دوستوں کے کردار کی ادائیگی کے قابل سمجھے جاتے تھے۔ یہ بھی درس وفاداری کا ایک انداز تھا۔

درویش معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میرؔ کے شاعرانہ لہجہ کا یوں تجزیہ کیا ہے :

"میر کا لہجہ دردمندوں، مصیبت زدوں، خانقاہی قلندروں، سیلانیوں کا سا ہے، جس کے پیرائیوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی معصومیت، عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسمپرسی اور مجذوبانہ مخبوط الحواسی پائی جاتی ہے[1]"

کیا یہ درویشوں کے کرداری خصائص نہیں ؟ اور تو اور میرؔ نے بے شمار غزلوں میں خود کو درویش ہی کہا ہے :

میں رو دیا کڑھا کرتا ہوں دن رات جو درویش
من بعد مرے تکیہ کو غم خانہ کہیں گے

میں ہی درویش خوار و زار نہیں
عشق میں بادشاہ فقیر ہوئے

ہم درویش طلب میں اسکی ڈیرے ڈیرے پھرتے ہیں

تھا وہ فتنہ ملنے کے کون کب کسی درویش کے

میرؔ کی غزلوں اور باغ و بہار میں خاص قسم کی مشابہت ملتی ہے۔ اس سے پہلے سرسیّد نے انداز بیاں کے بارے میں اس مشابہت کو محسوس کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ جو مرتبہ میر تقی میرؔ کو اردو غزل میں ہے۔ وہی میرامن کو

---

[1] - نقدِ میرؔ ، ص : ۳۱۳

اردو نثر میں حاصل ہے. لیکن درویشوں اور میرؔ کے عاشق میں پائی جانے والی مشابہت پر آج تک دھیان نہیں دیا گیا۔ حالانکہ یہ مشابہت ایک سے زائد مواقع پر ملتی ہے. مثلاً میرؔ نے درویش کے ساتھ ساتھ خود کو فقیر بھی کہا ہے :

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

مستغنی کس قدر ہیں فقیروں کے حال سے
یاں بار غم سے خم ہوئے واں بھویں خم نہیں

داستان کے چاروں درویشوں نے خود کو فقیر ہی کہا ہے۔ پہلا درویش ایک موقع پر یوں کہتا ہے :

"مجھ فقیر نے بڑے چاؤ چوز سے ماں باپ کے سائے میں پرورش پائی"۔

دوسرا درویش اپنی داستان کا آغاز یوں کرتا ہے :

اے یارو ! اس فقیر کا ٹک ماجرا سنو
میں ابتداء سے کہتا ہوں تا انتہا سنو

اس کے علاوہ داستان سناتے وقت بھی وہ یہی کہتا ہے :

"..... فقیر نے پوچھا صاحب کا اسم شریف کیا ہے ؟"

دوسرے کی مانند تیسرے نے بھی شعر ہی سے ابتداء کی ہے :

احوال اس فقیر کا اے دوستاں سنو
یعنی جو مجھ پہ بیتی ہے وہ داستاں سنو

بلکہ اس درویش نے باقاعدہ سے فقیری اختیار کر لی تھی. چنانچہ وہ اپنے رفیقوں کو بتاتا ہے :

"...... یا فقرا! میں نے یہ مجرد سننے اس قصے کے کفنی گلے میں ڈالی اور فقیروں کا لباس پہن لیا اور باشتیاق میں فرنگ کے ملک کے دیکھنے کو روانہ ہوا"

چوتھے درویش کا بھی یہی حال ہے:

"...... یہ فقیر جو اس حالت میں گرفتار ہے، چین کے بادشاہ کا بیٹا ہے"

میرؔ کے یہاں تکیہ کا مخصوص تذکرہ ملتا ہے۔ شاید یہ درویش اور فقیر کی رعایت سے ہو یا باپ اور منہ بولے چچا کی درویشانہ زندگیوں سے نفسیاتی اثر قبول کر کے اسے بعض کیفیات کے لیے علامت کا درجہ دے دیا ہو، وجہ خواہ کچھ بھی ہو لیکن تکیہ سے ان کی گہری دلچسپی ہے، کہتے ہیں:

اٹھ گئے پر میرے تکیہ کے کہیں گے یہ لوگ
دردِ دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

اور یہ شعر تو باغ و بہار کا سرنامہ ہی معلوم ہوتا ہے:

تکیہ میں اپنے دل کا ہم غم کیا کریں ہیں
درویش کتنے ماتم باہم کیا کریں ہیں

اب اس شعر کو ذہن میں رکھتے ہوئے آزاد بخت بادشاہ کا یہ مکالمہ پڑھا جائے:

"اے درویش میں نے اس لیے یہ نقل تمہارے سامنے کی کہ کل رات دو فقیروں کی سرگزشت میں نے سنی تھی۔ اب تم دونوں بھی جو باقی رہے ہو۔ سمجھو کہ ہم اسی مکان میں بیٹھے ہیں اور مجھے اپنا خادم اور اس گھر کو اپنا تکیہ جانو"

یہ مشابہت یہیں تک ہی نہیں بلکہ اور بھی بہت سے ایسے مقامات ملتے ہیں اور بعض اوقات تو یہ محسوس ہوتا ہے، گویا میر امّن نے شعوری طور پر میر کا اثر

قبول کرتے ہوئے اس کے کلام کو جذب کرنے کی کوشش کی ہے. جب آزاد بخت ایک گورستان" میں درویشوں کو دیکھتا ہے تو میرامن منظر کشی کرتے ہیں :

"جب نزدیک پہنچے دیکھا تو چار فقیر بے نوا، کفنیاں گلے میں ڈالے اور سر زانو پر دھرے عالم بے ہوشی میں خاموش بیٹھے ہیں . . ."

اب میرؔ کے دو اشعار ملاحظہ ہوں :

مدت ہوئی کہ زانو سے اٹھتا نہیں ہے سر
کڑھنے سے رات دن کے ہمیں کب فراغ ہے

دم بخود رہتا ہوں اکثر سر رکھے زانو پہ میرؔ
حال کہہ کر کیا کروں آزردہ اور احباب کو

باغ و بہار کے مرد کرداروں کی عاجزی اور خوشامدانہ لہجہ پر بیشتر نقادوں نے اعتراضات کیے ہیں اور پہلے درویش میں یہ سب کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ملتا ہے. ایک موقع پر تو اس نے خود بھی اس کا اظہار کر دیا ہے. عیسٰی جراح سے ملنے پر اس نے "مارے خوشامد کے ادب سے سلام کیا". گویا خوشامد اس کی فطرتِ ثانیہ ہے اور اسی وجہ سے ایک مرتبہ شہزادی نے اسے ڈانٹا بھی تھا اور وہ کہتا ہے :

"میں پاس جا کر تصدق ہوا اور اس شعور ولیاقت کو سراہ کر دعائیں دینے لگا. یہ خوشامد سن کر تیوری چڑھا کر بولی . . . . بس بہت باتیں بنانی مجھے خوش نہیں آتیں . . . ."

میرؔ کا درویش صفت اور فقیر منش عاشق بھی خوشامد میں پہلے درویش سے کم نہیں اگر وہ شہزادی کے حضور غلام کی مانند دونوں ہاتھ جوڑ کر کھڑا ہوتا ہے اور

"بسر وچشم اس کے حکم میں حاضر رہتا جو فرماتی سو بجالاتا" تو میرؔ کے عاشق کا بھی یہی دعوے ہے،

خدمت میں اس صنم کے کٹی عمر پر ہمیں
گویا کہ روز اس سے نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میرؔ گویا
سیمیں تنوں کے عاشق ہیں زر خریدہ ہم

میرؔ کی شاعری کا تفصیلی مطالعہ کرتے سے اس کے ہاں پابوسی کا بہت قوی رجحان ملتا ہے بلکہ بعض اشعار سے تو یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ کہیں میرؔ (FOOTFETISHISM) کا شکار نہ ہو، پابوسی کی خواہش اتنی قوی ہے کہ غزلوں کے علاوہ "معاملات عشق" میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں:

رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا — ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوایا
گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے — میری آنکھوں سے تلوے ملواتے
چل کر آتے تھے جب کبھو ادھر — پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر

'باغ و بہار' میں بھی ایک سے زیادہ شہزادے قدم بوس نظر آتے ہیں۔ پہلا درویش تو خیر ہے ہی خوشامدی۔ لیکن اس کے علاوہ دیگر کرداروں میں بھی یہ رجحان ہے:

"تب میں قدموں پر گرا . . ." (خواجہ سگ پرست)
"میں اس کے قدموں پر گر پڑا۔ اس نے گلے لگایا"

(تیسرا درویش)

"میں نے قدم بوس کیا، انہوں نے میرا سر اٹھالیا اور گلے سے

لگالیا" (تیسرا درویش)

"اُس نازنین کے قدموں پر سر رکھ کر اپنے دل کی بے قراری . . . "

(چوتھا درویش)

اب ذرا میرؔ کے اشعار بھی ملاحظہ ہوں . البتہ میرؔ کا عاشق اتنا خوش قسمت نہیں کہ اسے فوراً ہی قدم بوس ہونے کی سعادت نصیب ہو سکے . اس لیے اس کی یہ بہت بڑی حسرت ہے :

رخصت میں پابوسی کی جی جاتا تھا سو اُن نے
ہاتھ میں عاشق وارفتہ کا دل نہ لیا افسوس !! افسوس !!

ہائے جوانی شور کناں پابوس کو اس کے پھرتے تھے
اب چُپ بیٹھ رہے ہیں یکسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم

اور یہ مصرعہ تو بالکل پہلے درویش کے حسب حال ہے :

عذرِ گناہ میں جا کر اس کے پاؤں کو ہاتھ لگاتا ہوں

پہلے درویش کی داستان کی ہیروئن (دمشق کی شہزادی) کو باغ و بہار کا بہترین اور مکمل کردار تسلیم کیا جا سکتا ہے . اس میں شہزادیوں والے رکھ رکھاؤ اور حفظ مراتب کے ساتھ مزاج کی تیزی ، غرور حسن اور انانیت بھی پائی جاتی ہے اور یہ اتنی شدید ہے کہ وہ "خود آرا ، خود پسند خود ستا" بن کر رہ گئی اور یوں "خودسری ، خودستائی ، خود رائی" اس کے کردار کی نمایاں خصوصیات بن جاتی ہیں . درویش کے ہاتھوں حیات نو پانے اور درویش کے اس کہنے "فقیر بسر و چشم اس کے حکم میں حاضر رہتا جو فرماتی بجا لاتا" کے باوجود بھی اس کا یہ عالم ہے کہ "وہ اپنے حُسن کے غرور اور سرداری کے دماغ میں جو میری طرف کبھو دیکھتی تو فرماتی " . . . . علاوہ ازیں وہ "بد دماغی " کے علاوہ "تیکھی ہو ،

تیوری چڑھاکر خفگی سے "بول بھی سکتی ہے۔ اور ایک لمحہ میں نظریں بدل کر آگ بگولہ" بھی بن سکتی ہے "۔

اب شہزادی کے ساتھ میرؔ کے محبوب کا موازنہ کیجئے:

بلا مغرور ہے وہ آتشیں خو　　بہت منت کرو تو جی جلائے

غرورِ حُسن اس کا دس گنا ہے　　ہمارا عشق اسے کن نے جتایا

حیرت آتی ہے اسکی باتیں دیکھ　　خودسری، خودستائی، خودرائی

واں سے خشم وخطاب تا زعتاب　　یاں سے اخلاص و دوستی یاری!

آخری شعر قصہ کے اس حصہ کی بہت خوب صورت ترجمانی کرتا ہے جہاں درویش اس کے عشق میں بیمار و نزار اور خوار ہے اور وہ ہے کہ اس کے زخموں پر مرچیں چھڑکے جاتی ہے۔ بلکہ اس کا رازدار خواجہ سرا بھی یوں کہتا ہے:

"یہ وہی کم بخت اور بدنصیب ہے جو حضور کی خفگی اور عتاب میں پڑا تھا"

بعد ازاں اس پر ترس کھاتے ہوئے شہزادی نے "مہربان ہو کر فرمایا جلد بادشاہی حکیموں کو حاضر کرو۔۔۔۔۔ طبیب آکر جمع ہوئے نبض قارورہ دیکھ کر بہت غور کے آخرش تشخیص میں ٹھہرا کہ یہ شخص کہیں عاشق ہوا ہے۔ سوائے وصل معشوق کے اس کا کچھ علاج نہیں"

اب میرؔ کا یہ شعر دیکھئے:

جسم کی حالت جی کی طاقت نبض سے کر معلوم طبیب
کہنے لگا جا نبر کیا ہوگا یہ تو ہے بیمار بہت!

اسی سے قدرے ملتا جلتا ایک اور موقع بھی ہے۔ شہزادی نے خواجہ کی سفارش پر "مسکرا کر فرمایا، بھلا کوئی ہو! اسے دارالشفا میں رکھو جب بھلا چنگا ہوگا۔ تب

اس کے احوال کی پرسش کی جائے گی "

میرؔ یوں کہتے ہیں :

شاید آوے حال پرسی کرنے اسس امید پر

کب سے ہیں دار الشفاء میں اسکے بیماروں میں ہم

پہلے درویش نے ہجر میں اپنی جو تصویر کھینچی ہے، وہ بالکل میرؔ کی غزل کے عاشق ایسی ہے ..... " جب شہر کی کوچہ گردی سے اکتاتا (بقول میرؔ ... کب تک خراب شہر میں اس کے پھرا کریں)" جنگل میں نکل جاتا" (بقول میر چھوڑ کر معمورۂ دنیا کو جنگل جا بسے)

کوچہ گردی اور صحرا نوردی نے درویش کی یہ حالت کر دی کہ "..... طاقت بدن میں مطلق نہ رہی، اپاہج ہو کر اس مسجد کی دیوار تلے جا پڑا "

میر کے عاشق کی بھی ایسی ہی حالت ہے :

اب تو نڈھال پڑے رہتے ہیں ضعف ہی اکثر رہنا ہے

آئے گئے اس کے کوچے، جب تک جی میں طاقت تھی

اب بہت ہی اہم سوال پیدا ہوتا ہے، کیا میر امن، میر تقی میر سے واقعی اس حد تک متاثر تھے کہ شعوری یا لاشعوری طور سے کلیات میرؔ کی امداد سے اپنی کتاب کو "باغ و بہار" بنا گئے؟ اس سوال کا جواب ...... اس قدر داخلی شہادتوں کے باوجود بھی قطعی اثبات میں نہیں دیا جا سکتا، ہاں! عمومی انداز سے اس کی توضیح یوں ہو سکتی ہے کہ ہمارے ادب میں ناول افسانے کا تو سرے سے وجود تھا ہی نہیں رہی داستانیں تو وہ سننے سنانے کی چیزیں تھیں اور جو چند منظوم یا نثری داستانیں موجود تھیں بھی تو ان میں زندہ متحرک یا جاندار کردار تو بہت دور کی بات ہے، داستان کی حد تک قائل کر دینے والے کرداروں کا بھی فقدان ہے۔ ادھر غزل نے

عشق، عاشق اور معشوق کے انفرادی تصور سے قطع نظر ایک عمومی قسم کا سانچہ بھی مہیا کر رکھا تھا اور بیشتر شعراء اسی روایتی انداز کے عاشقوں اور معشوقوں کے تذکرے کرتے تھے۔ یوں ان کا کوئی باضابطہ تصور پیش نہ کرنے کے باوجود بھی عمومی لحاظ سے ان کے مجموعی خدوخال کسی شعوری کاوش کے بغیر ہی سب کے ذہنوں میں ہوتے تھے۔ میر امن یا دیگر داستان نگاروں کے سامنے صرف ایسے عاشقوں اور معشوقوں[1] ہی کے نمونے موجود تھے اور یہی وجہ ہے کہ اپنی مختلف خوبیوں، ناموں اور ملکوں کے باوجود دیگر داستانوں کے کردار (بلکہ داستانی عاشق زیادہ موزوں رہے گا) اور باغ و بہار کے درویش عاشقوں کے لیے غزل کا عاشق اساسی[2] سانچہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادھر زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات ادبی مذاق میں تغیرات اور مختلف نامور شعراء کی طرزِ میر اپنانے کی سعی اور پھر...... نہ ہوا پر نہ ہوا میر کا انداز نصیب..... کہہ کر ناکامی کا اعتراف کرنا، یہ سب مل کر بھی میرؔ سے وہ مقام نہ چھین سکے۔ جو اسے تغزل میں حاصل ہے، گو ۱۸۰۰ء تک دبستانِ لکھنو کے نامور شعراء کا کلام بھی سامنے آچکا تھا۔ مگر میرؔ کی

---

[1] ۔ داستانوں کے نسوانی کرداروں کے طرزِ عمل، عاشقوں سے ناز و انداز اور سراپا وغیرہ میں بھی اردو غزل کے محبوب کی جھلک نظر آتی ہے اور بعض اوقات تو ان کے مکالمے "ریختی" کی یاد دلاتے ہیں، باغ و بہار میں دمشق کی شہزادی بالکل اسی معیار پر پوری اترتی ہے۔ درویش کو اپنے عشق میں خستہ و خراب دیکھ کر اس کا تجاہلِ عارفانہ خالص غزل کی روایت ہے۔ اسی طرح اس کا یہ کہنا "چہ خوش آپ ہمارے عاشق ہیں۔" یا کس برتے پر تتا پانی" کسی شہزادی کا نہیں، بلکہ ریختی میں جلوہ گر ہونے والی لکھنوی طوائف کے انداز کا حامل ہے۔

[2] ۔ "PROTOTYPE"

غزل زندہ و تابندہ تھی اور میر امن ایسا شخص جو دِلّی پر ناز کرتے ہوئے وہاں کا "روڑا" ہو کر رہنے کو باعثِ فخر تصور کرتا ہو، اس کا میرؔ سے خصوصی تاثر قبول کر کے درویشوں کی اس داستان میں میرؔ کے درویش صفت عاشق سے کچھ رنگ مستعار لے لینا بعید از قیاس نہیں۔

تفصیلی تجزیہ کے باوجود بھی اتنا کہا جا سکتا ہے کہ باغ و بہار کے چاروں ہیرو جداگانہ ممالک سے تعلق رکھنے کے باوجود بھی کرداری خصائص کے اعتبار سے یکسانیت رکھتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ میر امنؔ نے ان سب کو ایک ہی سانچہ میں ڈھال کر صرف نقش و نگار میں معمولی سا فرق رکھ کر ان کے علیحدہ علیحدہ نام رکھ دیے، داستان کے آغاز کی وجہ سے اگر پہلا درویش کہیں متاثر کر بھی جائے تو تکرار و توارد کے باعث چوتھے درویش کی سیر تک پہنچتے پہنچتے قاری اکتا جاتا ہے۔ خواجہ سگ پرست ایک اور اہم کردار ہے مگر اس بھلے آدمی میں ذرا بھی عقل عامہ نہیں، بھائیوں کے بار بار بُرے بلکہ مہلک سلوک کے باوجود بھی یہ ہر مرتبہ ان کے ہاتھوں مزید بے وقوف بننے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اور پھر انتقام اس کراہت انگیز طریقے سے لیتا ہے کہ اس قصہ سے جو اخلاقی درس مقصود ہوگا وہ بھی غارت ہو جاتا ہے۔

چاروں درویشوں کی مانند جنس اس کی بھی بہت بڑی کمزوری ہے باقی چاروں تو ٹھیک ہیں کہ ان کی نوجوانی کی راتیں مرادوں کے دن والی بات ہے لیکن یہ بڈھا اس معاملہ میں ان سے یوں بڑھ جاتا ہے کہ وہ ذوجنسیت[له] کا حامل ہے۔ بلکہ پہلے ہم اسے ہم جنس پرست کی حیثیت سے جانتے ہیں کیونکہ تیرہ سالہ وزیر زادی کو لڑکے کے بھیس میں دیکھ "برچھی عشق کی اس کے سینے میں گڑتی ہے" اور گویہ "مانند اسے اپنے

له۔ "BI-SEXUALITY"

بیٹھے کے جانتا ہے" لیکن اس پر دانت بھی تیز کیے ہے۔ اس کی مفارقت کا حال سن کر رونے لگتا ہے۔ اور اس کی چاہت میں گھر بار چھوڑ کر اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ وزیر زادی کی حقیقت معلوم ہونے پر وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔

اور ہوش میں آنے کے بعد عذرِ لنگ کے طور پر اسے متبنٰی بنانے کی بات کرتا ہے لیکن بالآخر اس سے شادی رچا لیتا ہے۔

معلوم ہوتا ہے کہ میر امّن نے ہم جنست سے معاشرے کے ایک خاص طبقہ کے لیے اس میں کشش پیدا کرنے کی کوشش کی۔ پہلے درویش کی داستان میں بھی ہمیں ضمناً معاشرہ میں ہم جنس پرستانہ رجحانات سے واقف ہونے کا موقع ملتا ہے اور یہ اس بناء پر اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ اس سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ "یوسف کا یہ عالم ہے کہ ایک عالم دیکھنے کے لیے دکان سے بازار تک کھڑا ہے۔" اسی طرح یوسف کی دعوت میں "چار لڑکے امرد صاحب جمال زلفیں کھولے ہوئے مجلس میں" آتے ہیں۔

الغرض ان چاروں درویش عاشقوں اور خواجہ سگ پرست کے علاوہ داستان میں آنے والے دیگر مردانہ کرداروں کی سب سے بڑی کمزوری .... ایسی کمزوری جو بالآخر ان کی سب سے بڑی پناہ گاہ اور قوت بھی بن جاتی ہے۔ ان کا عشق ہے، ایسا عشق جس کی اساس جنسی جذبہ پر استوار ملتی ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے ان کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو پہلے درویش سے جس کے مرض کا علاج "وصل" تجویز کیا جاتا ہے۔ لے کر چوتھے درویش کے وفادار غلام مبارک تک جو اپنی "علامت" کا ٹکڑا ڈبیہ میں بند کر کے مرہم سلیمانی لگا لیتا ہے۔ سبھی کے ہاں جنس کی کارفرمائیاں متنوع انداز سے جلوہ گر ملیں گی۔ ممتاز حسین صاحب کو اس میں تصوف اور روحانیت نظر آتی ہے۔ لیکن مجھے ان سے اتفاق نہیں، یوں اگر توجیہ ہی مقصود ہو تو ہر قدیم داستان کی ایسی ہی "روحانی تشریح" کی جا سکتی ہے۔ مجاز کو حقیقت اور ابتذال کو معرفت بھی سمجھا جا سکتا ہے،

اگر باغ و بہار "سب رس" ایسی تمثیلی حکایت ہوتی تو درویشوں کی سیر "روحانی سیر" سمجھی جا سکتی تھی۔ لیکن باغ و بہار تمثیلی نہیں۔

یہ عام دلچسپی (بلکہ نصابی ضرورت) کے لیے تحریر کی گئی تھی حتیٰ کہ اسے موجب خیر و برکت بنانے کے لیے امیر خسرو سے منسوب کیے جانے کو بھی حافظ محمود شیرانی کی تحقیق نے بے بنیاد اور من گھڑت ثابت کیا۔ چاروں درویشوں کی زندگی میں جنسی جذبہ اساسی تغیرات کا موجب بنتا ہے اور پہلی داستان کی شہزادی کے کردار میں بالخصوص اور دیگر نسائی کرداروں کی تشکیل میں بالعموم جنس ایک قوی محرک کی صورت میں ملتی ہے۔ صوفیاء کی پیروی میں اس عشق کو "تلاشِ ذات" یا "تلاش حقیقت" سمجھنے کی بجائے نفسیات کی روشنی میں اسے جنسی جبلت کا اظہار ہی کیوں نہ سمجھا جائے۔ نام نہاد روحانی عشق پیچیدگیوں سے بھرپور پراسرار ذہنی عمل ہے جب کہ عشق کی صورت میں جنسی جبلت کا اظہار واضح اور غیر پیچیدہ حیاتیاتی عمل ہے۔ بلکہ انگریز حکمرانوں کو تو اس میں فحاشی اور عریانی بھی نظر آئی تھی۔ ڈنکن فاربس کے مرتبہ باغ و بہار کے چوتھے ایڈیشن کے پیش لفظ سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ طلباء کے لیے مخرب الاخلاق سمجھی گئی اور یوں اس کے بعض حصے کتاب سے حذف کر دیے گئے۔

اردو کا پہلا جنسی افسانہ

اگر حالی کے بعد سے اردو تنقید کو ایمانداری سے پرکھا جائے تو چند ناقدین کی استثنائی مثالوں سے قطع نظران ناقدین کی اکثریت نظر آتی ہے۔ جن کے ہاں ذاتی سوچ کا اس حد تک فقدان ہے کہ انہوں نے محض دوسروں کی آرا کو ہی اوڑھنا بچھونا بنا لینے کو تنقید سمجھ رکھا ہے نتیجتہً فکر ونظر میں تنوع کے فقدان نے انتقادی مباحث کو آگے نہ بڑھنے دیا اور یوں اردو میں تنقید کی ترقی خطِ مستقیم کی بجائے چند فارمولوں کے دائروں میں محبوس ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ بیشتر تخلیق کاروں کے بارے میں جو نظریہ رواج پا گیا وہ ہمیشہ کے لیے ایک لیبل بن گیا۔ ایسا لیبل جسے ہر موقع پر سونٹھ کی گانٹھ کی طرح بآسانی استعمال تو کیا جا سکے لیکن جس کے لیے بوتل میں بند شے کی ترجمانی ضروری نہیں۔

کسی تخلیق کار کی دائمی زندگی کا کیا راز ہے؟ مختصر ترین الفاظ میں اس سوال

کا یہ جواب ہوگا کہ اس کی تخلیقات میں اتنی جان ہو کہ وہ بدلتے ادبی معائیر، روایات کی شکست وریخت اور انتقادی اقدار کے بلا تاخیر تغیرات میں خس و خاشاک کی طرح بہہ جانے کے برعکس کسی چٹان کی مانند تصوراتِ نو کے تھپیڑے سہہ سکتی ہوں۔ اس سے غرض نہ ہونی چاہیئے کہ یہ خصوصیت اسلوب کی انفرادیت (باغ وبہار) سے پیدا ہوتی ہے کہ مواد میں جدت (غالبؔ) سے عصری تقاضوں کی ترجمانی سے (حالیؔ) یا ان کے خلاف ردعمل (اکبر) سے کسی فلسفہ اور پیغام سے (اقبالؔ) یا اس کے فقدان سے (میراجی) الغرض، وجوہات کی کمی نہیں۔ اگر تخلیق میں انفرادیت کا حسن اور اس سے جنم لینے والی پہلوداری نہیں تو وقتی مقبولیت کے باوجود اس کا انجام شہابِ ثاقب ایسا ہونا لازم ہے۔ اس لیے کچھ عرصہ گزرنے کے بعد تخلیقات کو نئے تنقیدی معیاروں کی کسوٹی پر پرکھنا اشد ضروری ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں گو واضح قسم کی زمانی حد بندی تو نہیں کی جا سکتی، لیکن کم از کم پچیس تیس برس کے بعد تخلیقات کا تجزیاتی مطالعہ کرنا بے حد ضروری ہو جاتا ہے۔ یہ جائزہ محض لیبل چسپاں کرنے اور معروف ناقدین کے حوالے جمع کرنے تک محدود نہ ہو، بلکہ دیانت داری سے تخلیقات کی چھان پھٹک سے نئے حالات اور ادبی آفاق کے تناظر میں انکی قدر و قیمت متعین ہونی چاہیئے، اگر زندہ رہنے کی صلاحیت ہوگی تو تخلیق کڑی سے کڑی تنقید کا ہفت خواں بھی طے کر سکتی ہے۔

اس تمہید کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ "خیالستان" کے بارے میں جس قسم کی آراء پڑھنے کو ملتی ہیں، ان سب میں رومانی اور رومانیت کی بے حد تکرار ملتی ہے اردو میں ان دو اصطلاحات نے جتنی الجھنیں پیدا کی ہیں۔ شاید ہی اور کسی نے کی ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انگریزی میں بھی ان کے مفاہیم میں قطعیت نہیں ملتی گویہ اصطلاحات ورڈزورتھ اور کولرج سے جنم لینے والے شعری اور تنقیدی

دبستان کے لیے استعمال ہوتی ہیں، لیکن ان کا استعمال صرف یہیں تک محدود نہیں؛ چنانچہ اگر ایف ایل لوکس[۱] نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو اسکاٹ جیمز[۲] نے لان جائی نس کو، واضح رہے کہ ایک شاعر ہے تو دوسرا ناقد! اس سے بھی بڑھ کر ایک اور سوال ہے جس کے صحیح جواب کی روشنی میں سجاد حیدر یلدرم کے فن کا مطالعہ کر کے اس امر کا تعین کرنا ہے کہ کیا وہ واقعی رومانی تھے یا یہ محض ان پر ایک بہتان ہے۔ کیا رومانیت طرزِ احساس کا نام ہے یا اسلوب کی رنگینی کا؟ اردو ناقدین نے اگر اس اساسی سوال کو مدنظر رکھا ہوتا تو بہت سے تخلیق کاروں کے مطالعات کی درست سمت متعین ہو سکتی تھی لیکن ہر ایک نے اپنے اپنے انداز پر رومانی اور رومانیت کو سمجھا جس کے نتیجہ میں غالب، اقبال، اختر شیرانی، یلدرم، مہدی افادی، نیاز فتح پوری اور فیض احمد فیض سبھی رومانی قرار پائے۔

ناقدین کی اکثریت نے رومانیت کو اسلوب کی ایک صفت قرار دے کر اسے رنگین، شاعرانہ یا مرصع طرزِ نگارش کے مترادف گردانا جو کہ غلط ہے۔ اس لحاظ سے محمد حسین آزاد کی "آبِ حیات" رومانی تنقید کا ارفع کارنامہ قرار پائے گی۔ اسلوب کی رنگینی ایک اضافی صفت ہے۔ اور اس پر ضرورت سے زیادہ زور دینا کوئی مستحسن خصوصیت نہیں۔ اس کے ساتھ یہ بھی طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اسلوب کی رنگینی خود کن عناصر کی مرہونِ منت ہے، کیا یہ محض تشبیہات اور استعارات کی فراوانی کا نام ہے یا اس کا سرچشمہ تخلیق کار کی اپنی جذباتیت بنتی ہے... (جیسے بعض اوقات پرجوش مواقع پر شبلی کی تحریر جذباتیت سے مملو ہو جاتی تھی)، اس

۱ے۔ "THE DECLINE AND FALL OF ROMATNIC IDEAL" p.55

۲ے۔ "THE MAKING OF LITERATURE" p.6

کے ساتھ ہی یہ بھی دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ کیا اس رنگینی کا موضوع کی "رنگینی" سے بھی کوئی تعلق ہے، جیسے مہدی افادی اور سجاد انصاری کے بعض مضامین یا نیاز فتح پوری کی "کیوپڈ اور سائیکی"... دراصل ان امور کو پیش نگاہ نہ رکھنے کی بنا پر رنگین اسلوب یا شاعرانہ خصائص کی حامل نثر کو رومانیت قرار دے دیا جاتا ہے، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے کہ رومانیت اسلوب کا نہیں بلکہ طرزِ احساس کا نام ہے وہ طرزِ احساس جو انسان آتنا ہی قدیم ہے۔ اور جسے محض رومانی اور رومانیت کی اصطلاحات میں مقید نہیں کیا جا سکتا، جب کہ ناقدین نے "خیالستان" کو اسلوب کی رنگینی کی بنا پر ہی رومانی تصنیف قرار دیا ہے، جو کہ غلط ہے۔

جب "خیالستان" ۱۹۱۱ء میں شائع ہوئی تو اردو میں پریم چند سے افسانہ نگاری کا آغاز ہو چکا تھا۔ پریم چند طبع زاد لکھنے والے تھے۔ جب کہ یلدرم نے تراجم کیے، یوں ان دونوں کی صورت میں اردو افسانے کی دو لہریں نظر آتی ہیں، تراجم اور طبع زاد...
ویسے تراجم کی اہمیت کسی لحاظ سے کم نہیں کہ مستعار لی گئی صنف کی ترقی میں تراجم بے حد اہم کردار ادا کرتے ہیں، یہی نہیں بلکہ جب تک نئی صنف زبان کے تمام امکانات کو بروئے کار لاتے ہوئے ارتقاء کے مدارج طے نہیں کر لیتی۔ اس وقت تک تراجم اظہار و اسالیب کے ساتھ ساتھ موضوعات بھی سجھاتے ہیں۔ اردو غزل نے ابتداء میں فارسی شعراء سے تراجم کی صورت میں جو کچھ حاصل کیا، اسے غالباً بطورِ خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں۔ اردو افسانہ انگریزی راج کی برکتوں میں سے ہے، چنانچہ مدتوں تک انگریزی اور اس کے توسط سے روسی، فرانسیسی افسانوں کے تراجم بھی ہوتے رہے ہیں۔ یلدرم سے اردو افسانہ تراجم سے تو روشناس ہوا مگر مغرب کے برعکس ایک مسلم ملک یعنی ترکی کے۔

گو یلدرم اور پریم چند نے افسانہ نگاری تقریباً ساتھ ساتھ ہی شروع کی لیکن دونوں میں قطبین کا بعد ملتا ہے۔ پریم چند کے ہاں جو سیاسی اور سماجی شعور ملتا ہے وہ ترقی پسند ادب کی تحریک کا پیش خیمہ معلوم ہوتا ہے۔ جب کہ اس کے برعکس یلدرم رجحان ساز نہ تھے، انہیں زیادہ سے زیادہ اہل قلم کے اس گروہ میں شمار کیا جا سکتا ہے جو کسی بھی صنف کے زبان میں جڑ پکڑنے کے سلسلہ میں وہی کام کرتے ہیں جو فصل کے لیے کھاد۔ یہ ہراول دستہ ہوتا ہے جو فاتحین کے لیے راہ ہموار کرتا ہے لیکن قلعہ پر فتح کا جھنڈا گاڑنا مقدر میں نہیں ہوتا۔

یلدرم نے خیالستان میں خود ہی امر کی توضیح کر دی ہے "خارستان وگلستان" "صحبت ناجنس"، "نکاح ثانی" اور "سودائے سنگین" ترکی سے لیے گئے ہیں مگر ان میں میں نے بہت کچھ تصرف کیا ہے۔ "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" انگریزی کے ایک مضمون کا چربہ ہے، جب کہ "ازدواج محبت" "چڑے چڑیا کی کہانی" "حضرت دل کی سوانح عمری" "مکالمہ لیلیٰ مجنوں" اور "غربت وطن" وغیرہ کے بارے میں کہا "میرے ہی ناکارہ تخیل کا نتیجہ ہے"۔ . . . گویا یلدرم کی تمام مشہور کہانیاں اخذ و ترجمہ ہیں۔ اس لیے یلدرم کا مقام ایک مترجم کی حیثیت سے متعین ہونا چاہیئے، نہ کہ ایک طبع زاد لکھنے والے کی حیثیت سے چند افسانوں کی بنا پر انہیں کیسے ان افسانہ نگاروں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ جنہوں نے اردو افسانہ میں واقعی قابلِ قدر اضافے کیے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ انہیں رومانی جمالیاتی اور نہ جانے کیا کچھ قرار دیا جاتا ہے۔ ایم۔ اے اردو کے نصاب میں خیالستان کی شمولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ واقعی بڑے افسانہ نگار بھی بن گئے ہیں۔

یلدرم کو مترجم قرار دینے کا مطلب ان کی سبکی نہیں (اور "باغ و بہار" ایسے سدا بہار ترجمہ کی موجودگی میں ایسا کیسے ہو سکتا ہے) صرف ان کے مطالعہ کے لیے درست تناظر مہیا کرنا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ یلدرم مترجم کی بھاری ذمہ داری

سے بطریق احسن عہدہ برآنہ ہو سکے۔ انگریزی جاننے کے باوجود انھوں نے ترکی کی صورت میں ایک ایسی زبان کا انتخاب کیا، جس میں خود افسانہ کا غالباً ابتدائی دور ہی ہوگا، انگریزی، فرانسیسی اور روسی زبانوں کے تراجم کرتے تو واقعی ان سے نئے لکھنے والوں کی راہنمائی بھی ہوتی۔ لیکن ترکی افسانوں سے کسی نے کیا حاصل کرنا تھا۔ ترجمہ محض کسی غیر زبان کی کہانی کو اپنے الفاظ میں منتقل کردینے کا نام نہیں، بلکہ تخلیق کی صورت میں تخلیق کار کے ذہن اور اس کے ساتھ ساتھ اس مخصوص زبان سے وابستہ رجحانات اور عصری میلانات کو بھی اپنی زبان میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ اگر ترجمہ شدہ تخلیق اپنے ملک کے مخصوص مزاج سے ہم آہنگ ہو سکے یا تکنیک فکر اور زندگی پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال سکے تو ترجمہ واقعی قومی ادب میں اضافہ اور اجتماعی ذہن کو خوب سے خوب تر کرنے میں ممد ثابت ہوتا ہے (جیسے انگریزی میں عمر خیام کی رباعیوں کا ترجمہ) لیکن برعکس صورت میں محض وقت کٹی (یا پھر تضیعِ اوقات) کا ذریعہ بنتا ہے۔ اس لیے ترجمہ کے لیے منتخب کی گئی تخلیق ایک اہم ذمہ داری بن جاتی ہے۔ شاید اسی لیے آج یلدرم کے تراجم کوئی خاص مقبولیت نہیں رکھتے۔

(۲)

اس مقالہ میں "خارستان وگلستان" کا تجزیاتی مطالعہ کرتے وقت گو یہ بات ذہن میں آتی ہے کہ اس ترکی ترجمہ کو تخلیق کا درجہ نہ دینا چاہیئے اور یلدرم کو صرف اسلوب کی داد ملنی چاہیئے۔ لیکن آزاد ترجمہ ہونے اور بقول یلدرم "بہت کچھ تصرف کیا ہے" کی بناء پر اسے طبع زاد تحریر سمجھ کر مطالعہ کیا گیا ہے۔

"خیالستان" کے سرفہرست اس افسانہ "خارستان وگلستان" کا موضوع جنسی جبلت کی قوت ہے۔ نسرین نوش ایک جنت نما جزیرہ میں ہے۔ سہیلیوں کا جمگھٹا ہے اور دنیا کا ہر عیش وآرام میسر، ہوس ناک نگاہوں سے بچانے کے لیے اسے دنیا بھر سے الگ تھلگ رکھا گیا ہے۔ اور اسی لیے اس نے آج تک "مرد" نہ دیکھا لیکن

عنفوانِ شباب اس خلش کو جنم دیتا ہے۔ جنسی عدم آسودگی جس کا باعث ہوتی ہے۔ اور جس کے نتیجہ میں سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کسی شے کی کمی کا احساس رہتا ہے ادھر خارا جس خارستان میں ہے۔ وہاں نہ تو عورت کے وجود کی رعنائی ہے اور نہ فطرت کی ویران اجاڑ بھائیں بھائیں کرتا جزیرہ جس میں چند مرد سانس کے رشتہ کی برقراری کی جدوجہد میں مبتلا ہیں۔ ان سب کو بھی ایک شے کی کمی کا شدید احساس ہے اور وہ ہے . . . . عورت! ایک دن حالات خارا اور نسرین کی ملاقات کرا دیتے ہیں۔ دونوں نے اس سے قبل صنفِ مخالف کی صورت تک نہ دیکھی تھی۔ مگر جنس اولیں تعارف بنتی ہے اور یوں خارا کے بوسے سے نسرین کے اچھوتے لبوں پر پھول کھل اٹھتے ہیں۔

تقریباً ۴۰ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ کتاب کا سب سے طویل افسانہ ہی نہیں بلکہ سب سے دلچسپ اور بہترین بھی ہے۔ واقعات اور قصہ عام انداز سے مختلف ہیں، اسی طرح کردار نگاری بھی افسانوں کی عام روایت سے ہٹ کر ہے۔ قاری کی دلچسپی کیونکہ واقعات سے اپنے بس میں نہ کی جا سکتی تھی۔ اس لیے یلدرم انداز بیان کا سہارا لینے پر مجبور تھے، اگر اس افسانہ میں واقعات کی دلچسپی سے تحیّر کی فضا برقرار رکھی جا سکتی اور کرداروں کی باقاعدہ نشوونما ہوتی تو شاید یلدرم رنگین نگاری سے چاشنی پیدا کرنے کی کوشش نہ کرتے، اس ضمن میں ناقدین نے بالعموم اس اہم حقیقت سے صرف نظر کر لیا کہ صرف اسی ایک افسانہ میں ہی رنگین اور پر تکلف اسلوب اپنایا گیا ہے، ورنہ باقی تمام افسانوں کی زبان سیدھی سادی ہے جو بعض اوقات سپاٹ بھی، جاتی ہے۔ کسی ایک افسانہ کی زبان کا رنگین ہونا اور باقیوں کا نہ ہونا کوئی ایسا گناہ کبیرہ نہیں، جس پر یلدرم کو الزام دیا جائے اس امر کی طرف اسلیئے بطور خاص توجہ دلانے کی ضرورت محسوس ہوئی کہ یلدرم کی جس رومانیت کا مدتّ سے چرچا سنتے آ رہے ہیں، اس کی اساس صرف ایک افسانہ پر ہے۔ فنی لحاظ سے اس افسانہ کا

مطالعہ کرنے پر سب سے قابلِ توجہ یہ بات ہے کہ یلدرم نے جزیروں کو بنانے کے لیے رنگین نگارش کا بطورِ خاص سہارا لیا ہے اور انداز قدیم داستان نگاری ایسا رکھا گیا ہے، چنانچہ ابتداء یوں ہے:

"آج سے دس ہزار برس قبل کا ماجرا ہے کہ بحر ہند میں ایک جزیرہ تھا جو اب ناپید ہے۔"

یا

"آریاؤں اور ہندوستان کے قدیم باشندوں سے بھی پہلے ایک قبیلہ ہندوستان سے ہجرت کر کے لنکا کے جزیرہ میں جا بسا تھا۔"

ان جزیروں کو "EXOTIC" بنانے میں یلدرم نے بھی وہی ٹھوکر کھائی ہے۔ جو ہر داستان نگار کا مقدر رہی ہے، یعنی ماحول کی تشکیل میں وہ رنگین بیانی سے سماں پیدا کرے تو اور بات ہے ورنہ جزئیات کا بیان قلعی کھول دیتا ہے، چنانچہ قدیم داستان نگاروں کی مانند اپنے تخیل سے تو یلدرم خوب گل بوٹے کھلا لیتے ہیں لیکن جزئیات نگاری کے لحاظ سے انہوں نے "آج سے دس ہزار برس قبل" کے جزیرہ کے بیان میں فضا ہم عصر ہندوستان ہی کی رکھی ہے۔ بلعینہ قدیم داستان نگاروں کی مانند جو روم، شام، چین سب میں دلی اور لکھنؤ کی دنیا بسا دیتے تھے۔ چنانچہ اس طرح کے بیانات سے یہ جزیرہ دس ہزار برس قبل کا تو لگتا ہے لیکن ایسا کسی اردو فلم کے سیٹ پر حقیقت اور فینٹسی دونوں کا بھونڈا امتزاج جس کا طرۂ امتیاز رہا ہے:

"اتنے میں ایک قسم کی چھوٹی پریاں، صدف بحر کی بنی ہوئی نفیریاں اور دف اور سارنگی اور ستار غرض کہ پورا ساز لیے ہوئے نسرین نوش کے گرد اڑنے اور ستار بجانے لگیں۔"

ایک قسم کی چھوٹی پریوں اور صدفِ بحر کی بنی ہوئی نفیریوں میں نہ تو تخیل کے لیے

ہیچ بننے کی صلاحیت ہے اور نہ ہی سارنگی اور ستار کے تلازموں سے
کا احساس ہوتا ہے یہ ایک موقع نہیں کہ ان چیزوں نے تلازمات کے امکانات ختم
کیے ہیں۔ اور بھی کئی مواقع پر یہی ہوا ہے، مثلاً:

"موجوں کی آرگن سننے لگی"۔۔۔۔ "کوچ کا بگل بجایا"۔۔۔۔ ٹھمریاں گانی
شروع کیں"

یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جدید ذہن اور ترجمہ کے باوجود یلدرم داستانوں
کے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکے، چنانچہ جزیرہ سراندیپ سے ذہن فوراً باغ و بہار"
کے سراندیپ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، اسی طرح نسرین نوش کا اپنی سہیلیوں اور
"پریوں" کی معیت میں دنیا بھر کے دکھوں (یعنی مرد) سے دور ایک فردوس منظر جزیرہ
میں آزاد زندگی بسر کرنا ذہن کو داستانوں اور مثنوی کی شہزادیوں کی طرف لے جاتا ہے،
اسی طرح مناظر وغیرہ کے بیانات میں بھی انداز نگارش داستانوں کے قریب تر معلوم
ہوتا ہے:

"سنگار کے بعد اس صبح کے لیے ایک خاص رنگ کا لباس پہن کر نسرین
نوش نیلوفر کے پتوں کی کشتی میں بیٹھ کر سہیلیوں کے ساتھ تھوڑی دیر
تک نہر میں گئی پھر یہ سب کنارے پر بیٹھیں، جہاں بلور اور پھولوں
کی ایک بگھی تیار کھڑی تھی۔ اس بگھی میں دو مادہ سیمرغ جتی ہوئی تھیں،
جوئے رواں کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر نسرین نوش گاڑی میں سوار ہوئی
اور جوئے رواں کو اپنے پاس بٹھا کر "دیار گل" چلنے کا حکم دیا۔ اس حکم کے
سنتے ہی چند چھوٹی چھوٹی پریوں نے جو چھوٹے چھوٹے بگل لیے کھڑی
تھیں، کوچ کا بگل بجایا اور تزک و احتشام کے ساتھ سواری روانہ ہوئی،
سامنے طاؤس، کبوتر، قمریاں، طوطی ناچتے ہوا میں اڑتے ہوئے گاتے،

چہچہاتے اور طرح طرح کے تماشے کرتے جاتے تھے"۔

اس اقتباس میں بیان کیے گئے منظر کو پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے، گویا یہ "ALICE IN WONDERLAND" کا اردو روپ ہے۔

کھانے پینے کی اشیاء کے ضمن میں بھی یلدرم نے داستان نگاروں کا مخصوص انداز اپنایا ہے:

"یہ سب اس دسترخوان پر بیٹھ گئیں، زبرجد کے طباقوں میں طرح طرح کے کھانے اور میوے لائے گئے خرمے، انار، انگور، سیب شکار کے گوشت اور مچھلیاں لائی گئیں، لالے کے پیالوں میں شراب شربت گلاب پیئے گئے"

الغرض! افسانے کے بیانات اور تکنیک سراسر داستانی ہے۔ رہی زبان کی رنگینی تو "طلسم ہوشربا" کی زبان اس سے اگر بہتر نہیں تو کسی لحاظ سے کم بھی نہیں کہی جا سکتی۔

ان خارجی مناظر اور جزئیات کے بعد جذبات و احساسات کی عکاسی دیکھیں تو اس میں یلدرم بہت کامیاب رہے ہیں، چنانچہ نسرین نوش جنسی تحرک کی بناء پر جس بے چینی، الجھن اور اس سے جنم لینے والے اعصابی اضمحلال میں مبتلا ہے اسے بہت کامیابی سے اجاگر کیا گیا ہے۔ اس ضمن میں یلدرم نے غزل اور مرثیہ کے اس مخصوص انداز کو روا رکھا جس کی بناء پر داخلی کیفیات اور خارجی مناظر کو ہم آہنگ کر کے ہم رنگ کر دیا جاتا ہے۔ چنانچہ نسرین نوش اور جزیرہ دونوں پر گرانباری کا ایک ہی احساس مسلط نظر آتا ہے۔

نسرین کا یہ حال ہے:

"اب پھولوں کا اس پر نثار ہونا اس کی روح کو مشغول نہ کرتا تھا، ناچنے والیوں کے ناچ اور عشوے اور غمزے اس کے دل کو نہ بہلاتے تھے،

سہیلیوں کا اس کے بدن کو ملنا اسے آرام نہ دیتا تھا، وہ ایک شے تلاش
کرتی تھی جسے وہ نہیں جانتی تھی کہ وہ کیا ہوگی کیا نہ ہوگی، ایک مبہم چیز
چاہتی تھی جو اسے دکھ دے، اس کے دل میں درد پیدا کرے، احساس
پیدا کرے، اسے مسل ڈالے، ایک ایسی پر قوت، پُر جرأت شے کہ باوجود
اس کے حسن وجمال کے باوجود اس کے کہ وہ جزیرے کی ملکہ تھی، اس سے
نہ دبے اس کے رعب میں نہ آئے، بلکہ اسے پکڑے، اسے مارے،
ٹکڑے کر ڈالے!"

جنسی خود سپردگی کی بہت خوبصورت تصویر کھینچی گئی ہے اور یہ پہلا موقع نہیں، بلکہ یلدرم غیر واضح اور مبہم اشارات میں اور کچھ بھی بتانے کی کوشش کرتے ملتے ہیں۔ اٹھتی جوانی اور جنت نما جزیرہ ہیں، سہیلیوں کے جھرمٹ میں زندگی بیت رہی ہو، وہ جنس کی گرانباری سے مدہوش تو ہو لیکن اس کی تسکین کے ذریعہ سے نا آشنا تو ایسے میں کیا ہوتا ہے؟ یلدرم نے واضح طور پر نسوانی ہم جنسیت کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ (اور اس کی توقع بھی بے جا ہے)، لیکن بعض اشارات مل جاتے ہیں، جو بظاہر بے ضرر معلوم ہوتے ہیں:

"لذیذ شراب کے نشہ سے نسرین نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود
میں گر پڑی ..."

"سہیلیاں اپنی ملکہ کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے
دماغ معطر کر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں ..."
اس کے نرم جسم کو سہلا سہلا کے ..."

جنس سے مغلوب ہو کر نسرین کی یہ حالت ہوتی ہے:

"لیکن ایک صبح خلافِ معمول اس کے دل میں ایک جلن محسوس ہوتی

اٹھی، کاشانۂ بلور کے قریب جو نہر بہتی تھی اس تک گئی اور نہر کے اندر جا کر لیٹ گئی اور دیر تک اس میں بے حرکت پڑی رہی . . . "

اس بے تابی کے ہاتھوں مجبور ہوتی ہے تو لیڈا بن جاتی ہے :

"اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھر رہا ہے، اسے بھی اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید سینے کو اپنے دھڑکتے ہوئے سینے سے لگا لیا۔ اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے بھینچنا شروع کیا، اور اس طرح پرندے کے نرم پروں میں اپنی آنکھوں کو کچھ کھولے کچھ بند کیے بدن کو جھکائے دیر تک بے حرکت پڑی رہی "

یونانی اساطیر میں لیڈا کو حاصل کرنے کے لیے زیوس نے ہنس راج کا روپ دھارا تھا۔ یہ واقعہ شاعروں کے ساتھ ساتھ صدیوں سے مصوروں کے تخیل کو گرماتا رہا ہے، چنانچہ یلدرم نے بھی اسی کو پیش نظر رکھا . . . . فرق اتنا ہے کہ لیڈا مغالطہ میں ماری گئی تھی۔

(۳)

اگر عورت کا یہ حال ہے تو مرد بھی کوئی خوش نہیں، چنانچہ خارا خارستان میں جلتا ہے، (خارا اور خارستان کی لفظی مناسبت بھی قابل توجہ ہے) سات آدمی ہیں جو عورت کے کومل لمس کے بغیر خود کو جنگلی جانوروں سے بدتر محسوس کرتے ہیں۔ جنہیں زخموں کے دھونے کے لیے "عورت کے ہاتھ" کی ضرورت محسوس ہوتی تھی "

یا

"خارا کا رفیق بدھا، جب کبھی نہایت تھک جاتا یا کسی اضطراب میں ہوتا اور کسی تکلیف سے بے تاب ہو کر "عورت عورت عورت" کہہ کہہ کر آہیں بھرا کرتا تھا۔

یا پھر

"وہ بڈھا اپنے سوکھے ہاتھوں کو جن میں رگیں ابھری ہوئی نظر آتی تھیں، اٹھا اٹھا کے کہتا، "آہ! ایک عورت، ایک عورت!"

اس خارستان کو گلستان بنانے کے لیے بہار کے جس لطیف جھونکے کی ضرورت ہے وہی نہیں اور بلدرم نے قدم قدم پر بڈھے کی زبان سے اس محرومی کا احساس کرانے کی کوشش کی ہے. عورت کی باتیں سن سن کر خارا کا کبھی عورت دیکھے بغیر اس کا بت بنانا ایک طرح سے جنس کا ارتفاع ہے. یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک وہ جنسی خواہش کے اظہار کے اسالیب سے ناآشنا ہے کیونکہ:

"بڈھا اٹھ کر خارا کو لے کر جنگل میں ایک طرف لے جاتا اور کسی تاڑ کے نیچے دو وزدانٹ اپنی گردن ایک دوسرے سے ملائے کھڑے ہوئے انہیں دکھاتا اور کہتا "دیکھتے ہو؟ سمجھتے ہو؟ بس".

خارا کچھ نہ سمجھتا اور پھر سوال آمیز نظروں سے بڈھے کے چہرے کو دیکھتا، بت بنانے میں خارا اچھا خاصا "پیگمولین" ثابت ہوا ہے. اس نے کیونکہ عورت نہیں دیکھی. اس لیے اس کے جسم کے سحر سے ناآشنا ہے. یہ دوسری بات ہے کہ "اس کی حاصلِ عمر یہ مورتیں تھیں اور وہ ان سے بے حد محبت کرتا تھا، محبت ہی نہیں یہ پرستش کرتا تھا." فرق صرف اتنا ہے کہ اسے کیونکہ زرافوں کے گردن میں گردن ڈالنے کی وجہ کا علم نہیں اس لیے اسے یہ معلوم نہیں کہ اس نے ان بتوں کی صورت میں جنس کے مجرد تصور کی تجسیم کر کے ان کے روپ میں جنس کا معبد بنا رکھا ہے.

خارا اور نسرین نوش کی جنگل میں ملاقات اور ایک دوسرے کو "شکار" سمجھ کر شکار ہونا جنس کا سطح پر مطالعہ کرنے کا ایک انداز ہے.

نسرین نوش نے جب اس پر تیر چلایا تو دیکھا کہ "زخم کھا کے وہ اس کی طرف

جھپٹا اور قبل اس کے کہ دوسرا تیر چھوڑے، اس نے اپنے تئیں شکار کے آغوش میں پایا اور شکار اور شکار کرنے والی کی نظریں ایک آتش ریز حرارت کے ساتھ ایک دوسرے سے ملیں .... نسرین نوش کا نرم ریشمی لباس بارہ سنگھے کی کھال کے کپڑوں میں جسے خارا پہنے ہوئے تھا، پھنس گیا، دونوں نے اسے چھڑانا چاہا مگر دیکھتے کیا ہیں۔ کہ ایک کا ہاتھ دوسرے کے ہاتھ میں ہے۔ اور ایک ہاتھ دوسرے ہاتھ کو محبت سے دبا رہا ہے"۔

تہذیب اور معاشرے سے دور اور ٹیبو نا ور INHIBTIONS کی جکڑبندیوں سے آزاد یہ ملاپ جنس کی نیوریسیس سے غیر آمیز جبلی صورت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس میں ابنارمل سائیکولوجی کا دخل نہیں، یہاں اعصابی خلل نہیں اور نہ ہی کجروی، جنگل میں مرد اور عورت اسی آزادی، دل جمعی اور خوشی سے ہمکنار ہوتے ہیں، جو فطرت کے آزاد باسیوں سے مخصوص ہے۔ اسی لیے یہ ملاپ کسی طرح کا کمپلیکس پیدا کرنے کے برعکس دونوں کے لیے آگہی کا در وا کر دیتا ہے۔ یہ عرفانِ ذات ہے اور وجود کی تکمیل اسی لیے تو "ان دونوں کا ایک دوسرے کا بوسہ لینا تھا کہ جزیرے کے پرند چہچہا کر اڑنے لگے۔ تمام کلیاں ایک دم کھل گئیں"۔ "اور جنسی ملاپ کے بعد" پہلے نسرین ہوش میں آئی تو دیکھا کہ اس کے ہونٹوں پر جہاں خارا نے ایک بوسہ لیا۔ ایک پھول کھلا تھا"۔

یہ افسانہ یلدرم کا شاہکار اور اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کیا جا سکتا ہے رنگین تشبیہوں اور استعاروں کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے موضوع کی بنا پر اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اردو افسانہ کی ابتدا میں ہی جنس موضوع بن چکی تھی، تو پھر بعد میں یہ موضوع ٹیبو کیوں بنا؟ میری دانست میں اس کی ذمہ داری بھی کسی حد تک یلدرم پر عائد ہوتی ہے۔ گو مثنویوں اور ریختی میں بہت کچھ لکھا جا چکا

تھا لیکن سرسید کی اصلاحی کوششوں اور نذیر احمد کے تعلیمی ناولوں کے بعد جنس پر افسانہ لکھنا خاصا دشوار لگا ہوگا۔ سو اس کی خطرناکی کو رنگین اسلوب سے کیموفلاج کرنے کی سعی کی گئی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ قارئین تشبیہات اور استعارات میں گم ہو گئے اگر یہ افسانہ حقیقت نگاری کے تحت صاف اور سادہ انداز میں لکھا جاتا تو اردو افسانہ بہ نام نہاد رومانی افسانہ کی داغ بیل نہ پڑتی، اس کے ساتھ یہ ہوا کہ یلدرم کے ہم عصر پریم چند نے ہندو سماج سدھار کے لیے افسانے لکھ کر نذیر احمد کی روایت کو افسانوں میں فروغ دیا۔ اس پر مستزاد سیاست سے ان کی دلچسپی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو افسانہ میں جنس کو ایک اہم موضوع کی حیثیت سے تسلیم کرانے کی بدنامی منٹو عصمت اور دیگر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے مقدر میں آئی۔ یوں جنسی افسانہ کے مخالفین اس حقیقت سے بے خبر رہے کہ اردو افسانہ نگاری کے ابتدائی دور کا ایک بہت ہی اہم افسانہ جنس کے موضوع پر تھا گو اسلوب کی بنا، پر "خارستان و گلستان" اردو افسانہ میں جنس کی روایت کے فروغ کا باعث نہ بن سکا۔ لیکن پھر بھی اسے اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ اعزاز کم نہیں!

اُردو افسانہ میں عورت

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار
(اقبالؔ)

"..... میں عورتوں کے بارے میں وثوق سے کچھ کہہ بھی تو نہیں سکتا، مجھے ان سے ملنے کا اتفاق ہی کہاں ہوا ہے۔ عورت کا وہ تصور جو ہم لوگ اپنے دماغ میں قائم کرتے ہیں، ٹھیک نہیں ہو سکتا۔ کس قدر افسوس ناک چیز ہے کہ عورتوں کے ہمسائے ہو کر بھی ہم ان کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ لعنت ہے ایسے ملک پر جو عورتوں کو ہم سے ملنے کے لیے روکے![1]" (سعادت حسن منٹو)

---

[1] "منٹو کے خطوط" مرتبہ: احمد ندیم قاسمی، ص ٦٢

اردو افسانہ میں عورت کے ظہور اور اس کی متنوع کارفرمائیوں کے جائزہ سے پیشتر عورت اور مرد (اور عورت اور عورت) کے باہمی ربط پر ایک نظر ڈالنی ضروری ہو جاتی ہے، کیونکہ افسانہ نگار (اپنی صنف سے قطع نظر) جن لاشعوری محرکات کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے تار و پود میں عورت کا وجود اگر اساسی اہمیت نہیں رکھتا تو ثانوی یقیناً رکھتا ہے۔ حیاتیاتی لحاظ سے ہر مرد میں عورت اور عورت میں مرد کے کچھ نہ کچھ جسمانی خصائص موجود ہوتے ہیں، جو بالعموم مخفی رہتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات نمایاں تر صورت میں سامنے بھی آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ملبوساتی کجروی (TRANSVESTISM) کا نام و نشان بھی نہ ہوتا، شاید اسی لیے بعض دیوی دیوتا ذوجنسی بھی دکھائے گئے ہیں۔ ژنگ نے بھی انسانی سائیکی میں نر اور مادے کے خصائص، ان کی باہمی اثرپذیری اور پھر ان سے انسانی شخصیت کی نشوونما میں تنوع پر بہت کامیابی سے روشنی ڈالی، چنانچہ اس کے بقول:

"ہر مرد میں عورت کا ایک ازلی تصور ودیعت کیا گیا ہے۔ لیکن یہ گوشت پوست کی کسی مخصوص عورت کا تصور نہیں ہوتا بلکہ بلحاظ نوعیت قطعاً جداگانہ حیثیت رکھتا ہے، یہ تصور اساسی لحاظ سے لاشعوری ہوتا ہے۔ اور قدیم ترین آبائی ورثہ کے نشانات میں سے ایک ہے۔ مرد کے نظام زیست پر اس کے نقوش انمٹ ہوتے ہیں۔" [۱]

مرد کی طرح عورت میں بھی ایسا ہی مرد کا ازلی تصور ہوتا ہے لیکن ژنگ نے ژرف نگاہی سے کام لیتے ہوئے مرد اور عورت کے تصورات میں جو لطیف فرق ہے اس کی

---

۱. "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.199

بھی وضاحت کر دی، اس کے خیال میں :

"..... اس ضمن میں یہ نتیجہ اخذ کرنا زیادہ موزوں ہوگا کہ عورت کا تصور مردِ واحد کا نہیں بلکہ جمع (یعنی مردوں پر مشتمل ہوتا ہے) جبکہ مردوں کی صورت میں یہ تصورات صرف (واحد) عورت سے مخصوص ہوتے ہیں، کیونکہ یہ تصور لاشعور کا مرہونِ منت ہے اس لیے لاشعوری طور پر محبوب ہستی کو بھی اسی تصور میں رنگ دیا جاتا ہے اور پھر جوشِ محبت یا نفرت کی تشکیل میں اس کا کردار اساسی حیثیت رکھتا ہے۔"

ابتدا معاشرہ میں مادرانہ سربراہی تھی، کیونکہ مدت تک مرد عورت کے حیض[1] کے خون کو پراسرار سمجھتے ہوئے اسے جادو کا کرشمہ ہی نہ سمجھتا رہا بلکہ قدیم مرد کو یہ بھی علم نہ تھا کہ تولید کا جنسی مواصلت سے کتنا گہرا تعلق ہے۔ اس لیے اس مرد کے لیے حیض، حمل، پیدائش اور چھاتیوں میں دودھ کا اتر آنا وغیرہ، سب عورت کے کرشمے اور اس کی پراسرار قوتوں کی نشانیاں تھیں۔ اس کے سماجی نتائج مادرانہ سربراہی اور کثرتِ شوہر (POLYANDRY) کی صورت میں ظاہر ہوئے مگر نفسیاتی اثرات اس سے بھی گہرے رہے۔ چنانچہ آج بھی ہم لوگ ATAVISTICALY عورت کو پراسرار، پہیلی اور معمہ سمجھتے ہیں، حالانکہ صدیوں سے عورت سربستہ راز نہیں رہی، چنانچہ SIMON DE BEAUVOIR کے بقول :[2]

"عورت کے گرد جن کہانیوں کا جال بنا گیا، ان میں سے مردوں کے دل میں سب سے زیادہ عورت کے "پراسرار" ہونے نے گھر کیا ہے ....

---

[1] ۔ قدیم اور وحشی معاشرے میں ایامِ حیض سے وابستہ تحریمات (TABOOS) کی فہرست بہت طویل ہے۔

[2] "HISTORY OF SEX" p.280

یقیناً عورت پُراسرار ہے مگر وہ ایسی ہی پُراسرار ہے، جیسی کہ باقی دنیا ہے۔"

اس سے بھی زیادہ اہمیت اس ذہنی رویّہ کو ہے جو عورت سے تعلق۔ لاتعلقی یا تعلقِ خاطر کے متنوع انداز کی تشکیل کرتا ہے۔ اس ذہنی رویہ کے تعین میں کسی حد تک جنسی ساخت کا ہاتھ اور بڑی حد تک ذہنی ساخت کا ہاتھ ہوتا ہے کھلی ہوئی جنسیت جہاں جسم کی مشکل ہے۔ وہاں وہ ذہن کا مسئلہ بھی ہے یہ تمام امور فرد کے لیے عمومی طور سے اہم ہیں، تو افسانہ نگار (یا کسی بھی تخلیق کار) کے لیے خصوصی طور سے وہ یوں کہ لمحۂ تخلیق میں ذہن شعور اور اس کے احتسابات سے کسی حد تک آزاد ہوتا ہے اور یوں عورت کے کردار کی تخلیق میں اسے محض تشکیل سے خلط ملط نہ کیا جائے۔ وہ اس عورت سے ہمکلام اور انتہائی یا استثنائی صورتوں میں ہمکنار ہوتا ہے، جس کی پرچھائیں اس کی سائیکی کے نہاں خانوں میں لرزتی ہے وہ اس عورت سے پیار کرتا ہے یا نفرت، وہ اس سے خوفزدہ ہے یا اسے خوفزدہ کرنا چاہتا ہے، عالت خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو وہ مثبت یا منفی طور پر اس کے طلسم سے آزاد نہیں ہو پاتا، بقول سیمون دا بوار [۵۲]:

"عورت کو جو بالعموم پانی سے تشبیہہ دی جاتی ہے تو بہت سی اور وجوہات کے ساتھ ساتھ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ وہ آئینہ ہے جس میں مرد نرگس کی مانند اپنے ہی عکس سے مسحور ہو جاتا ہے۔"

گویا بات پھر گھوم پھر کر تخلیق کے نفسی اور نرگسی محرکات پر آ پہنچتی ہے۔

اس نفسیاتی پس منظر میں (جو کہ خاصا مجمل ہے) اردو کے نمایاں افسانہ نگاروں کے ایسے نمائندہ افسانوں کا جائزہ لیا جائے جن میں عورت کی منفرد تصویر ملتی ہو یا

۵۲۔ ایضاً، ص، ۲۰

عورت کی فطرت کا کوئی نیا، انوکھا، خوب صورت یا قبیح گوشہ بے نقاب ہوا یا اس پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی گئی ہو تو جہاں کردار نگاری میں مہارت، تکنیک میں جدت اور اسلوب میں ندرت کی بعض بڑی خوب صورت مثالیں ملتی ہیں، وہاں یہ تعجب خیز حقیقت بھی واضح ہو جاتی ہے کہ بعض معروف اور کامیاب افسانہ نگاروں کے "عورت عورت" کرنے کے باوجود ایک بھی ایسا نسوانی کردار نہیں ملتا، جو ذہن پر خصوصی اثرات مرتب کر سکے، کرشن چندر اردو کے مقبول ترین افسانہ نگار ہیں مگر اس نقطۂ نظر سے ان کے لاتعداد افسانوں کی چھان بین کی مگر ایک افسانہ بھی ایسا نہ نکلا، جس کی عورت عورتوں کی عام بھیڑ سے الگ نظر آ سکتی۔ اسی طرح خواجہ احمد عباس، غلام عباس، انور، اوپندر ناتھ اشک، اے حمید، بلونت سنگھ، اشفاق احمد، اختر اورینوی، شوکت صدیقی وغیرہ سبھی نے بہت اچھے افسانے لکھے، ان میں عورتیں بھی ہیں لیکن موضوعات کا چناؤ سمجھئے یا تدبیر کاری کی خرابی کہیے کہ کسی ایک افسانہ کی عورت بھی تو متاثر کرنے کی حیثیت نہیں رکھتی، یوں ہیروئن سبھی کی ہوتی ہے۔

ان کے ساتھ ساتھ جب خواتین افسانہ نگاروں کا جائزہ لیں تو ان کی عورتوں کی کم مائیگی کا احساس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ اکثریت ایسی خواتین کی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ بدلتی نفسی کیفیات اور جذباتی تموج کی تصویر کشی میں بالعموم ناکام رہی ہیں۔ عورت کا مطالعہ اور اس کی تفہیم مرد کے لیے بالواسطہ قسم کی چیز ہے اس لیے اس کی ناکامی تو معاف کی جا سکتی ہے، لیکن عورت عورت کو نہ سمجھ پائے، اس کی تو صرف تین ہی وجوہ ہو سکتی ہے۔ کوتاہ فہمی سب سے بڑی وجہ اور پھر یا تو وہ اظہار سے خوفزدہ ہے ورنہ وہ اظہار پر زندگی کی موجودہ صورت مسلمات اور ہیئت کے ضوابط سے بغاوت کی اہل نہیں ہے۔ ادھر

جدید افسانہ" بھی عورت سے معرا نظر آتا ہے' افسانہ میں پلاٹ، کردار کا ارتقاء نقطۂ عروج اور افسانہ کا خوب صورت (یا اچانک) اختتام وغیرہ سے علامتی افسانہ کسی حد تک اور تجریدی افسانہ کلیتاً بے نیاز ہے. وہ کش مکش جو زندگی میں جاری و ساری ہے اور جس کے نتیجہ میں کردار دوسرے کے مقابل آکر (یا پھر ذات کے آئینہ میں جھانک کر) اپنی صفات، خواص اور حسن و قبح کا اظہار کرتے ہیں اس نوع کے افسانے اس سے عاری ہیں. اسی لیے ان میں عورت کی وہ تصویر کشی نہیں ملتی جو عام افسانوں میں نظر آ سکتی ہے یا جس کی بالعموم افسانہ نگاروں سے توقع رکھی جاتی ہے،

ترقی پسند ادب کی تحریک نے اردو افسانہ کو حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی سے روشناس کرایا اور مخصوص مقاصد سے ادب کی وابستگی کے باوجود بے شمار کامیاب افسانے لکھے گئے. بعض لکھنے والوں کے افسانوں میں آنچل کو پرچم بنا لینے والی عورت ملتی ہے، لیکن کوئی خاص اثر نہیں چھوڑتی. بعض نے منٹو اور عصمت کی پیروی میں جنسی حقیقت نگاری سے کام لیا لیکن ان ایسی نگاہ اور قلم سے محروم تھے. اس لیے ان کے افسانوں میں عورت برہنہ تو نظر آ سکتی ہے مگر اس کی فطرت بے نقاب نہیں ہوتی، بعض اوقات ٹیبو توڑنے والوں نے عورت کو بھی ٹیبو سمجھ لیا اور یوں نتیجہ افراط و تفریط کی صورت میں ظاہر ہوا، چنانچہ بعض نے اسے غزل کا محبوب سمجھ کر پوجا تو بعض نے اسے سوغات بنایا آج کے دور میں اور عصمت چغتائی ایسی افسانہ نگار سے کے بعد خواتین افسانہ نگاروں کو اب ڈرنے کی تو ضرورت نہیں ہے. اس لیے یہی کہا جا سکتا ہے کہ واقعی وہ اتنی بڑی فن کار نہیں بن سکیں کہ اپنی ہم جنس کو جان سکیں اور اپنی سائیکی میں جھانک سکیں. چلیے ورجینا وولف یا ساگاں بننا بہت مشکل ہے تو گریس میٹالیس ہی کے درجہ تک آ جاؤ اور اگر یہ بھی بہت مشکل ہے تو ایڈنا فربر ہی سہی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ عصمت چغتائی کی واحد مثال ہے. جس نے اپنے افسانوں میں

عورت کو اس کے تمام رنگوں، گندگیوں اور آلودگیوں سمیت پیش کیا۔ ان کے بعد کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا نام لیا جا سکتا ہے۔ جن کی انٹلکچول عورت پر بعض اوقات خود مصنفہ کا گمان ہونے لگتا ہے، ورنہ حجاب امتیاز، تسنیم سلیم اور شکیلہ اختر سے لے کر جابرہ مسرور، واجدہ تبسم، جیلانی بانو اور ان کے بعد، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد اور بانو قدسیہ وغیرہ سبھی کے ہاں عورت کی تصویر کشی یا تو خام ہے اور یا تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں اکثریت کے ہاں ایک طرح کی جذباتیت ملتی ہے، جسے بلحاظ نوعیت خالص زنانہ قرار دیا جا سکتا ہے، اس کی تشکیل میں بعض اوقات تو نجی حالات اور حوادث اہم کردار ادا کرتے ہیں (مثال، شہرِ ممنوع کیلئے واجدہ تبسم کا درد بھرا اور پُرسوز بلکہ رُلا رُلا دینے والا دیباچہ) لیکن ایسا نہ ہونے پر بھی یہ جذباتیت اظہار پاتی رہتی ہے۔ جس کی بنا پر خواتین افسانہ نگاروں میں اپنے کرداروں سے تطبیق کا رجحان بہت قوی ہوتا ہے۔ (مثال: ممتاز شیریں کا افسانہ "اپنی نگریا" اس کی تکنیک میں واحد متکلم (میں) اور واحد غائب (وہ) کا بیک وقت التزام بھی نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے) قرۃ العین حیدر کی طرح جنہوں نے اپنے جذبات کو علمیت سے دبایا تو نتیجہ ایسے شفاف کرداروں کی صورت میں ظاہر ہوا، جن کے آر پار دیکھنا مشکل نہیں اور جس کے بھی آر پار دیکھا وہیں مصنفہ کو پایا۔

گزشتہ دہائی میں افسانہ میں علامتیت اور تجریدیت نے خاصا فروغ پایا ہی نہیں بلکہ ابتدا میں ان کے بارے میں جو شکوک تھے وہ اب ذہین قارئین کی حد تک تو تقریباً ختم ہو چکے ہیں۔ اس لیے اب ایسے افسانوں کا لکھنا اور پڑھنا سنسنی خیزی کا باعث نہیں۔ اس نوع میں کامیاب افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اور انور سجاد سے لے کر رشید امجد تک کئی نام لیے جا سکتے ہیں۔

علامتی افسانہ موضوع کے لیے خاص طرح کی تدبیر کاری چاہتا ہے۔ زندگی

اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامت تلمیح یا کسی تاریخی اشارے کا ایسا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لیے بلیغ اشاریہ اور خوبصورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔ علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں۔ بحیثیت فرد اس کا ایک ظاہری روپ ہے۔ یہ محض ژول یا ژونگ کی اصطلاح میں ہے۔ جب کہ اس کے نقلی چہرہ کے پیچھے اس کی اصل سائیکی روپوش ہے جو اجتماعی لاشعور کی وساطت سے اس کا تعلق "قدیم" سے جوڑتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی اجتماعی لاشعور کی بنا پر کردار ایک فرد رہتے ہوئے بھی عصری شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ الغرض! علامتی افسانہ نگار کا کام بے حد مشکل ہے اس میں کردار نگاری ایسی پیچیدہ صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس میں حقیقت نگاری پر مبنی کردار نگاری نہیں ہو سکتی بلکہ بعض اوقات تو ایسی کردار نگاری افسانہ کی روح اور مجموعی تاثر کی باز آفرینی میں رکاوٹ بن کر افسانہ کا فنی ستم بھی قرار پاتی ہے۔

تجریدی افسانہ اور بھی پیچیدگی کا حامل ہوتا ہے۔ علامتی افسانہ بنیادی طور پر موضوع کی چیز ہے۔ اس لیے اس کا تجریدی ہونا ضروری نہیں بلکہ بالعموم علامتی افسانہ سیدھا سادا اور بیانیہ سا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن تجریدیت تو سراسر تکنیک کا معاملہ بن جاتی، تجریدی افسانہ نگار نے تکنیک کو سومنات کا بت سمجھ کر خود کو محمود غزنوی جانا۔ لہٰذا عورت کا معاملہ یہاں بھی کھٹائی میں پڑا رہا۔

الغرض! اردو افسانہ میں عورت، عورت تو بہت ہوئی لیکن اس کے بارے میں اتنے اچھے افسانے نہ لکھے گئے جتنے افسانوں کی توقع کی جا سکتی تھی۔

ان عمومی مباحث سے قطع نظر اگر اردو میں نسوانی کردار نگاری میں کامیاب ترین افسانوں کا جائزہ لیں تو مندرجہ ذیل افسانے دائمی اہمیت کے حامل نظر آتے

ہیں۔ "وفا کی دیوی" اور "مس پدما" (پریم چند)، "میلہ گھومنی" (علی عباس حسینی)، "گوکھلی" (راجندر سنگھ بیدی)، "حرامجادی" (حسن عسکری)، "لحاف" (عصمت چغتائی)، "ہتک" (سعادت حسن منٹو)، "آپا" (ممتاز مفتی)، "سناٹا" (احمد ندیم قاسمی)، "پت جھڑ کی آواز" (قرۃ العین حیدر)، "مائی پھاتاں" (مرزا ادیب)، "راستہ" (خدیجہ مستور)

ان میں سے ہر ایک افسانہ میں عورت کی فطرت کے کسی پہلو کو فنکارانہ چابکدستی سے یوں اجاگر کیا گیا ہے کہ ایک طرف تو اگر وہ بحیثیت مجموعی متاثر کرتی ہے تو دوسری طرف کسی نہ کسی سماجی طبقہ کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ یوں یہ افسانے ایک اچھے خاصے MOSAIC کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس سے پاک و ہند کی عورت کی تصویر اُبھرتی ہے۔ اگر یہ تصویر تمام جزئیات میں مکمل نہ معلوم ہو تو اس کا جواب یہی ہو سکتا ہے کہ نظر افروز ہوتے ہوئے بھی عورت رنگ بدلتی ہے۔

پریم چند کے افسانوں "وفا کی دیوی" اور "مس پدما" میں ہندوستانی عورت کے دو پہلو نظر آتے ہیں۔ "وفا کی دیوی" کی تلیا کے روپ میں اگر وہ قدیم اور روایتی پتی ورتا استری[1]

---

[1] منٹو نے عورت کی اس نام نہاد مشرقیت کے خلاف احتجاج کیا، ان کے بقول:
"چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی، میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے..... اس کے بھاری بھاری پپوٹے جن پر برسوں کی نیندیں منجمد ہو گئیں، میرے افسانوں کا موضوع بن سکتے ہیں، اسکی غلاظت، اسکی بیماریاں اسکا چڑچڑا پن، اسکی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں، میں انکے متعلق لکھتا ہوں اور گھریلو عورتوں کی شستہ کاریوں، انکی صحت اور ان کی نفاست پسندی کو نظر انداز کر جاتا ہوں" (منٹو کے افسانے : پیش لفظ)

نظر آتی ہے جس کے لیے شوہر کے چرنوں کی دھول ہی مانگ کا سیندور ہے تو پدما تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کی مظہر ہے۔ ایسی عورت حصول اور معاشی آزادی کے بعد مرد سے جذباتی مسابقت پر اتر آئی ہے۔ پدما اور اس جیسی آج کی تعلیم یافتہ اور آزاد عورت کا سب سے بڑا المیہ ہی یہ ہے کہ وہ اس غیر مشروط سپردگی سے محروم ہو چکی ہے۔ جو کامیاب ازدواجی تعلقات کے لیے بالعموم اور آسودہ ازدواجی جنس کے لیے بالخصوص لازم ہے ان دونوں افسانوں کو بیک وقت پڑھنے سے عورت کی تصویر کا POSITIVE: اور NEGATIVE دونوں ہی نظر آجاتے ہیں۔

فنی لحاظ سے پریم چند کے یہ دونوں افسانے خاصے کمزور ہیں۔ یہی نہیں بلکہ عورت کے اس تصور سے اختلاف کی گنجائش بھی ہے۔ کیونکہ تلیا اور پدما دونوں ہی میں ایک خاص طرح کی انتہا پسندی ہے تلیا نے تو اپنے شوہر کی کبھی صورت بھی نہ دیکھی تھی صرف نام سنا تھا، جب اس کی شادی ہوئی تو اس کی عمر پانچ سال کی تھی۔ لیکن پھر بھی تلیا کا یہ عالم ہے کہ وہ تمام عمر اس کے نام کی مالا جپتے جپتے گزار دیتی ہے۔ نابالغ تلیا بالغ بھی ہوگئی، بوڑھی بھی ہوئی، وہ لوٹ کر نہ آیا۔ اس کے خطوط ہر مہینے آتے تھے اور خط کے ساتھ تیس روپے کا منی آرڈر بھی ہوتا، خط کے لفافہ کے اندر جواب کے لیے ایک خالی لفافہ بھی رکھا ہوتا تھا یہی وہ رشتہ تھا جو ان میاں بیوی کا تعلق رکھے ہوئے تھا۔[۲]

پریم چند ادبی عقائد کے لحاظ سے بہت بڑے باغی اور ادبی مسلک کے لحاظ سے بہت بڑے ترقی پسند بھی ہیں۔ لیکن ان کے ذہن سے ہندوستانی عورت کا قدیم روایتی اور مثالی تصور محو نہ ہو سکا۔ راجپوتوں کی شجاعت کے کارناموں کے حوالہ سے وہ ہندو عورت کی عصمت و عفت، وفا اور خلوص کو ہر موقعہ پر ابھارتے ہیں چنانچہ تلیا کا کردار بھی اسی رجحان کا غماز ہے۔ اسی لیے پریم چند اور ان کے ساتھ ساتھ سارا

گاؤں اس کی عزت جوکرتا ہے. تو وہ اس کے کردار کی سب سے اہم صفت وفا کی بنار
پر ہے. اس لیے وہ اسے "دیوی" قرار دے کر گویا وفا کی علامت بنا دیتے ہیں.

پریم چند نے اپنے ایک مضمون "مختصر افسانہ کا فن" میں لکھا تھا :

"موجودہ افسانہ تحلیلِ نفسی اور زندگی کے حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے" [۱]

پریم چند افسانوی ادب میں تحلیلِ نفسی کی اہمیت سے آگاہ تو تھے لیکن تمام عمر وہ جس انداز سے سوچتے اور لکھتے رہے. اس کی بنار پر ان کے لیے خالص نفسیاتی افسانے لکھنا ناممکنات میں سے تھا. اس کے ساتھ ان کے ذہن میں شہری اور دیہاتی زندگی دو علیحدہ علیحدہ خانوں میں بند ہے. ان کے دیہات سادہ، شگفتہ اور پوتر ہیں. وہاں کے انسانوں کی تو اور بات ہے. جانوروں تک میں بھی وفا اور خلوص ہے. (افسانہ، "دو بیل") اس کے برعکس وہ شہر کو خوف اور شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے ہیں. اور مادیت کے سیلاب میں انہیں معصومیت معصیت میں تبدیل ہوتی نظر آتی ہے. انسان میں بے ضمیری، خود فروشی اور ریاکاری کو وہ شہر کا عطیہ قرار دیتے ہیں. چنانچہ "زیور کا ڈبہ" ایسے افسانے اسی رجحان کے عکاس ہیں.

پدما کا کردار عجیب نفسیاتی الجھنوں سے تشکیل پاتا ہے. لیکن پریم چند اس سے انصاف نہ کر پائے. وہ ایک کامیاب وکیل ہے. اپنی بہن رتنا کے خاوند مسٹر جھلا سے طلاق کا مقدمہ جیتتی ہے. لیکن اس کے بعد وہ خود اس کی محبت میں گرفتار ہوکر اس سے شادی کرلیتی ہے اور ہر طرح کی جگ ہنسائی کے باوجود خاوند کی نازبرداری کرتی ہے. نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو جھلا اس کیلئے "FATHER FIGURE"

---

[۱] . مضامین پریم چند : ص ، ۱۷۹

ہے۔ اور لاشعوری طور پر اس نے خود کی ماں کے ساتھ تطبیق کر رکھی ہے۔ پدما کے مرحوم باپ اور جھلا کا مزاج اور کردار ایک ایسا ہے اور گو شادی سے پہلے پدما ماں کی وفا اور شوہر پرستی کا مذاق اڑاتی تھی لیکن شادی کے بعد وہ ماں سے کم نہیں ثابت ہوتی، نفسیاتی لحاظ سے یہ صورت حال بے حد دلچسپ تھی اور منٹو، عصمت یا مفتی ایسا افسانہ نگار اس تھیم سے ایک شاہکار افسانہ کی تخلیق کر سکتا تھا، لیکن پریم چند بہت اچھے افسانہ نگار ہونے کے باوجود اس مخصوص بصیرت سے محروم تھے، جو تحلیل نفسی کا مطالعہ کیے بغیر ہی نگاہ کو تحلیلی صلاحیت عطا کر دیتی ہے اس لیے اختتام پر افسانہ پھسپھسا ہو گیا اور یوں جھلا کے روپ میں خود پریم چند ہی جدید عورت کو یوں اپدیش دیتے ہیں :

"یہ تھی تمہاری محبت جس کا اس شد و مد سے اظہار کیا جا رہا تھا۔ بالکل اسی طرح جیسے تم اپنے بلڈاگ کے ساتھ کرتی ہو اسے گود میں لیتی ہو، چومتی ہو، ساتھ لے کر سیر کرنے جاتی ہو، اپنی بغل میں بٹھا کر خوش ہوتی ہو، اسے اپنے ہاتھوں سے نہلاتی ہو، ڈارلنگ اور خدا جانے کیا کہتی ہو، لیکن ذرا دانت دکھلائے تو اس پر ہنٹروں کی بارش کر دوگی، اور شاید گولی مار دو، میں بھی تمہارا بلڈاگ تھا، اتنا ہی عزیز اور اتنا ہی حقیر!"

علی عباس حسینی کا افسانہ "میلہ گھومنی" اپنے اندازِ تحریر میں یکتا ہی نہیں بلکہ غزل کے سادے شعر کی طرح سہل الممتنع کی نادر مثال بھی ہے، افسانہ کا آغاز بالکل بچوں کو کہانی سنانے کے روایتی طریقہ سے ہوتا ہے :

"کانوں کی سنی نہیں کہتا، آنکھوں کی دیکھی کہتا ہوں، کسی بے معنی واقعہ کا بیان نہیں اپنے ہی دیس کی داستان ہے۔"

"گاؤں گھر کی بات ہے۔ جھوٹ سچ کا الزام جس پر چاہے رکھے مجھے کہانی کہنا ہے ہے اور آپ کو سننا"۔

مگر یہ افسانہ روایتی ہرگز نہیں۔ سیدھے اور غیر مرصع فقروں میں حسینی نے ایک ایسی آزاد فطرت عورت کی تصویر پیش کی ہے جو ہوا کی طرح ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو مرد کے لیے چشمہ حیواں تو نہیں لیکن وہ ایسا چشمہ ضرور ہے جس سے ہر مرد اپنی پیاس بجھا سکتا ہے۔ اس عورت کی آزاد جنسی زندگی کو 'NYMPHOMANIAC" ایسی پُراسرار یا مزے دار اصطلاح سے واضح نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ اپنی جنسیت میں ابنارمل نہیں، اس کی جنسی زندگی مریضانہ الجھنوں سے پاک ہے، جنسی لحاظ سے اس کا کردار انتہائی حد تک غیر پیچیدہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عورت کے لیے جنس روزمرہ کے معمولات ایسی حیثیت رکھتی ہے۔ اور زندگی میں اس کی اہمیت کھانے پینے سے زیادہ نہیں ہے۔ حسینی کی "میلہ گھومنی" عورت کی فطرت کے اسی پہلو کی عکاس ہے، جسے "ETERNMAL GYPSY" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، حسینی نے اس کے لیے افسانہ میں جو فضا قائم کی وہ قدیم جبری دور کی یاد دلاتی ہے کہ جس نے عورت کا ہاتھ تھاما وہ اس کے ساتھ ہولی، حسینی نے اس عورت کی اصل بنجارن ہی بتائی ہے:

"راویان صادق کا قول ہے کہ اصل اس کی بنجارن ہے، وہ بنجارن سے ٹھکرائن بنی۔ ٹھکرائن سے پٹھانی، پٹھانی سے کنجڑن، سے درزن اور اب درزن سے سیدانی بننے کے ارادے رکھتی ہے"۔

یہ سب پابندیوں سے اسلیئے آزاد نہیں کہ وہ بنجارن ہے بلکہ اس لیے آزاد ہے کہ یہ اس کی نسوانیت کا تقاضا ہے۔ افسانہ میں اس کی آمد ایک میلہ کے سلسلہ میں ہوتی ہے اور وہ افسانہ سے رخصت کے وقت بھی میلہ ہی دیکھنے جاتی ہے دراصل

یہ میلے اور "میلہ گھومنی" زندگی کے جبر سے آزاد ہو کر زندگی میں ڈوب کر اس کو دیکھنے کی سعی ہے۔ جیلانی نے شعوری طور سے اس عورت کو بے چہرہ بنایا ہے، اور جہاں سراپا نگاری کا موقعہ ملا، وہاں کترا گئے، اس طرح وہ اس کا نام بھی نہیں رکھتے، یوں یہ بے نام عورت ہر عورت کے لیے نام بن سکتی ہے اور یہ بے چہرہ عورت ہر عورت کا چہرہ ہو سکتی ہے۔ یہ بنجارن جانتی ہے کہ میں محض ایک عورت ہوں، مجھ سے مرد کیا چاہتا ہے اور مجھے اسے کیسے قابو میں رکھنا ہے جو سادہ، ان پڑھ، جاہل، اور گنوارن ہونے کے باوجود تعلیم یافتہ پدما کے مقابلہ میں کہیں زیادہ کامیاب "عورت" ثابت ہوتی ہے[1]۔ اس بنجارن کے لیے ہر مرد ایک نخلستان ہے جس سے وہ سیراب ہوتی ہے اور اسے شاداب کرتی ہے۔ اس لیے تمام مرد بنیادی طور پر اس کے لیے صرف ایک مرد بن جاتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ دوست احباب اچھے بُرے شوہر اور

---

[1] ۔ قاضی عبدالغفار نے "تین پیسے کی چھوکری" میں تھیوڈورا کا کردار ایسا ہی پیش کیا ہے لیکن اس کی آزاد جنسیت طوائفیت کا روپ ہے، یہی نہیں، وہ اپنے عاشق سے پوری پوری قیمت بھی وصول کرتی ہے:

"حضور!" تھیوڈورا نے دست بستہ عرض کی، "ملاح کے پاس ہیں اس لیے جاتی ہوں کہ اس کی جیب میں تین ہی پیسے ہوتے ہیں۔ اور وہ سب میں لے لیتی ہوں، وہ تین پیسے دے کر اپنا سارا سرمایہ مجھے دے ڈالتا ہے۔"

"تو کیا تم اپنے چاہنے والوں سے جو کچھ ان کے پاس ہو سب ہی لے لیتی ہو؟"

"ہاں حضور! میں یہی کرتی ہوں اور یہی میری قیمت ہے۔"

"تو پھر تم مجھ سے کیا مانگتی ہو؟"

"آپ کا تاج و تخت: اے بائی زنطہ کے شہنشاہ!"

دیور کسی میں تمیز نہیں کر سکتی اور وہ اُسکے جنسی تقاضے ہی پورے نہیں کرتی بلکہ اس خوش اسلوبی سے کہ مرتے وقت اس کے نام نہاد شوہر کو اپنی (یا عاقبت کی ، نہیں بلکہ اسی کی) فکر ہے . افسانہ کا اختتام آخری دو سطروں میں ہے اور خوب ہے :-

"چنو نے بایاں پہلو دونوں ہاتھوں سے دباتے ہوئے کہا :

"اب میرے بعد تم کو کون خوش رکھے گا" اور ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گیا .

چنو کی فاتحہ کے تیسرے دن اس کی خوش نہ ہونے والی بیوی گاؤں کے ایک جوان کسان کے ساتھ کمبھ کا میلہ گھومنے الہ آباد چلی گئی ۔"

"میلہ گھومنی" عورت کی فطرت میں مرکز گریزی کے رجحان کی وضاحت کرتا ہے تو راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ "کوکھ جلی" مرکز جوئی کی . گھر اور خاوند وہ بنیادیں ہیں جن پر عورت کے جذبات استوار ہوتے ہیں . بعد میں بیٹا جو سہارا ہی نہیں بنتا بلکہ (بڑھاپے یا بیوگی کی صورت میں) خاوند کی طرح نگہداشت بھی کرتا ہے یوں وہ خاوند نہ ہوتے ہوئے بھی خاوند کی جگہ لے لیتا ہے . بیدی کی کوکھ جلی بھی ایسی ہی عورت ہے جس کا خاوند مر چکا ہے اور بیٹا گھمنڈی باپ کے نقش قدم پر چل کر دارو کا رسیا بن چکا ہے اور باپ کی طرح گھر دیر سے آتا ہے .

بظاہر یہ بھی ہندوستان کی روایتی عورت کی طرح فرمانبردار اور صابر و شاکر عورت کی تصویر نظر آتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو نفسی محرکات ہیں بیدی نے ان کی بڑی کامیاب عکاسی کی ہے . اس نے پہلے چپ ، صبر اور محبت سے اپنے خاوند کی شخصیت کو کچلا اور بظاہر نیچے لگ کر وہ خاوند پر حاوی ہوتی ، اسی طرح اب وہ بیٹے کے ساتھ کر رہی ہے . "عدم تشدد" کا یہ انداز کیسے ایک ہتھیار میں تبدیل ہو جاتا ہے . بیدی نے اس کی کامیاب عکاسی کی ہے .

ماں بیٹے میں جو نفسی[1] رابطہ ہوتا ہے اس کی اساس اسی احساس پر استوار ہوتی ہے کہ یہ خاوند سے جنسی مواصلت کا نتیجہ ہے۔ اس لیے بالعموم ماؤں کی اکثریت استثنائی حالات سے قطع نظر بیٹے میں خاوند کا روپ دیکھتی ہیں۔ خاوند بُرا ہو تو بیٹے کی شرافت اس کا نعم البدل بننے کے ساتھ ساتھ ذہنی آسودگی کی باعث بھی ہوتی ہے۔ اگر بیٹا باپ کی طرح برا ثابت ہو تو ذہنی کوفت کے ساتھ اس کی برائی ایک طرح سے خاوند کے وجود کی توسیع ہو جاتی ہے۔ اس لیے تو دراصل وہ اپنے بیٹے کو ایک شرابی دیکھنا چاہتی تھی۔ نہیں شرابی نہیں۔ شرابی سے کچھ کم۔ جس سے تباہ حال نہ ہو جائے، کوئی" دراصل بیدی نے ماں بیٹے کے اس نازک رشتہ پر ہی اپنے افسانہ کی بنیاد رکھی ہے اور اس ضمن میں بلیغ اشارات سے کام لیا ہے مثلاً :

> "ماں کو بازوؤں میں اٹھاتے ہوئے شاید گھمنڈی نے کچھ بھی محسوس نہ کیا ہو لیکن ماں نے بڑا خط اٹھایا اور اس کے بعد لحاف کی گرمی نے اس خط کو خطِ اکبر میں تبدیل کر دیا۔ کبھی ماں نے بیٹے کو گود میں اٹھایا تھا، وہ خط کی اس سطح پر آچکی تھی۔ جہاں مر کر انسان اس خوشی کو دوام کرنا چاہتا ہے آج اس کے بیٹے نے اسے گودی میں اٹھایا تھا، اور اسے بستر کی قبر میں رکھ دیا تھا، وہ بستر جو قبر نہ ہو سکا"!

اسے اس رشتہ کی نزاکت کا احساس ہے: اس لیے وہ خاوند کی طرح بیٹے کی

---

[1] ۔ بیدی نے بھی یہ نکتہ ملحوظ رکھا ہے۔ . . . "چنانچہ . . . . اسے پھر اپنا شوہر یاد آیا اور بیٹا جو شکل اور عادات کے لحاظ سے اپنا باپ ہو رہا تھا لیکن کم سنی اور بلوغت کے درمیان میں تھا"!

شخصیت کو کچلنے کے لیے تیار نہیں کہ وہ جبلی طور سے اس رشتہ کے مضر اثرات کو سمجھتی ہے، ماں جانتی تھی کہ گھمنڈی اپنے باپ سے زیادہ حساس واقع ہوا ہے، "جب وہ دارو پی کر آئے تو اسے بتا دینا بڑی مور کھائی ہے ..... باپ میں شخصیت کو کچل دینے کی وہی تو خود ذمہ دار تھی اور اب بیٹے کو مار رہی ہے، وہ خود کڑھے گی. لیکن بیٹے کو کچھ نہیں کہے گی. اسے یہ پتہ نہیں لگے گا کہ میری ماں سب کچھ جان گئی ہے"

شادی کے بعد عورت کی شخصیت ایک تکون کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کی تشکیل میں خاوند اور بیٹا دو زاویوں کی حیثیت رکھتے ہیں. تیسرا زاویہ اس کی اپنی نسوانیت ہے جسے ابتداء میں تو انفرادیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے. لیکن جس پر پہلے خاوند ..... اور پھر بیٹا غالب آجاتا ہے. چنانچہ عورت کامیاب بیوی بننے کے لیے اپنی انفرادیت اور کامیاب ماں بننے کے لیے اپنی نسوانیت کا بلیدان دیتی ہے، وہ جبلی طور سے یہ جانتی ہے کہ خاوند اور بیٹے کے بغیر اس کی انفرادیت نامکمل اور نسوانیت تشنۂ تکمیل ہے، وہ دونوں دیوار ہیں تو یہ بیل! چنانچہ یہ کوکھ جلی بھی اس حقیقت کا ادراک رکھتی ہے. بلکہ اب تو اس کے لیے حقیقت بیٹے کے روپ میں ہے وہ جیسا بھی ہے اور جو بھی ہے بس اسی کا ہے اور یہی اس کی زندگی کی سب سے بڑی حقیقت ہے. اسی لیے گھمنڈی "کا کھون کھراب" ہو جانے پر وہ محلہ کی تمام عورتوں اور رشتہ داروں سے اس کی حمایت میں لڑتی ہے. جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیٹا آتشک میں مبتلا ہے تو وہ اسے کوستی تو ہے. لیکن جلد ہی بیماری کی پیدا کردہ اس کش مکش سے وہ نجات پا لیتی ہے. اسکے تحت الشعور میں یہ بھی ہے کہ یہ بیماری اس سے بیٹے کو جدا بھی کر سکتی ہے. جسمانی لحاظ سے نہ سہی جذباتی لحاظ سے ہی سہی. آخر وہ محلہ والوں کی طرح اس سے پرہیز تو نہیں کر سکتی، کیا وہ بھی اس سے "میل جول" بند کر دے، ماں کا گھمنڈی کی بیماری کو قبول کر

لینا مفاہمت نہیں، بیماری کیونکہ بیٹے کی ہے اور بیٹا اس کے اپنے وجود کی توسیع ہے تو بھلا وہ اپنے وجود سے کیسے منکر ہو سکتی ہے۔

افسانہ کا خوب صورت اختتام یوں ہے :

"سب دنیا سو رہی تھی، لیکن ماں جاگ رہی تھی، اس نے بیس کے قریب ہلاس کی چٹکیاں نتھنوں میں رکھ لیں اور اٹھ کھڑی ہوتی دائیں ہاتھ سے اس نے دیا اٹھایا، اور گھسٹتی ہوئی اپنے بیٹے کے پاس پہنچی، آہستہ آہستہ اس کے بالوں میں ہاتھ پھیرنے لگی، گھمنڈی سویا ہوا تھا، لیکن ماں کی شفقت اس کے روئیں روئیں میں تسکین پیدا کر رہی تھی؛ ماں نے بیٹے کی طرف دیکھا اور مسکرائی، بولی،

"میں صدقے۔ میں واری! دنیا جلتی ہے تو جلا کرے۔ میرا لال جوان ہو گیا ہے نا؟ اس لیے. . . "

"ہائے! مرے تیری ماں بھگوان کرے ہے!"

حسن عسکری کو افسانہ نگاری سے تائب ہوئے خاصی مدت گذر چکی ہے لیکن "جزیرے" کے افسانوں میں اب بھی ایسی تازگی ہے کہ "حرامجادی" کے بغیر یہ مضمون تشنہ رہ جاتا۔ "حرامجادی" اور اس کے ساتھ ساتھ "چائے کی پیالی" "اندھیرے کے پیچھے" اور "وہ تین" "سب کے پیچھے ایک ہی احساس کارفرما ہے۔ چنانچہ ایملی (چائے کی پیالی) فیتھ روڈا (اندھیرے کے پیچھے) اور میتھیلڈا (وہ تین) وغیرہ مختلف نام ہونے کے باوجود دراصل یہ ایک ہی اینگلو انڈین عورت ہے، جس نے مختلف افسانوں میں نئے نام اور نئے چہرے لگائے ہیں۔ عسکری کے یہ افسانے اس بناء پر بھی قابلِ توجہ ہیں کہ پہلی مرتبہ ایسی عورت کو خصوصی محنت اور توجہ سے تواتر سے افسانوں کا موضوع بنایا گیا۔ یہ عورت خواہ ایملی ہو یا ڈولی یا کوئی اور۔ ایک خاص طرح کے

احساس تنہائی اور اس سے جنم لینے والی اعصابی تھکن کی مریضہ ہے وہ احساس تنہائی جو نارمل حدود میں رہے تو سیگنے کے مترادف ہے۔ لیکن جو شدید ہو کر نیوراتیت پر بھی منتج ہو سکتا ہے۔

اینگلو انڈینز کی ایک مخصوص نفسیاتی کمزوری ہے۔ یہ رنگ کے کالے اور نسل کے ہندوستانی ہیں۔ مگر مذہب یا "سفید خون" کی آمیزش کی بنا پر خود کو ہندوستانیوں سے بلند سمجھتے ہیں۔ جس کلچر کی پیدائش ہیں اس سے تو متنفر اور جسے اپنانا چاہتے ہیں۔ اسے اپنانے کے لیے ذرائع ناکافی! یوں ایک خاص طرح کا احساس کمتری جنم لیتا ہے جو ان میں بعض نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کش مکش کو جنم دیتا ہے۔ عسکری نے گو شعوری طور سے "حرامجادی" میں یہ سب کچھ واضح کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ہلکے ہلکے چھینٹے سے دیے ہیں۔ ویسے بحیثیت عورت ایملی کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ شہر سے نکل کر ایک بے رنگ قصبہ دولت نگر میں "مڈوائف" بن کر آتی ہے۔ ایسا قصبہ جہاں کے لوگوں کے لیے "میم" اور دائی دو متضاد چیزیں ہیں۔ ایملی خود کو اجنبی محسوس کرتی ہے۔ کیونکہ ایک طرف تو گرد و غبار میں اٹی گندی گلیاں، گندے بچے ہیں اور دوسری طرف شہر کے سہانے اور فرحت خیز تصورات ہیں۔ اور ان دونوں کے درمیان "نیلے پھولوں والی چھتری" لیے چلتی ایملی گویا ایک تنے ہوئے رسے پر چل رہی ہے۔ اس کے پیچھے اس کا شہر اور وہاں کی محبوب یادیں، سامنے قصبہ کا ویران اور اجنبی ماحول اور نیچے تنہائی، بے زاری اور پژمردگی، منہ پھاڑے کھڈ کی طرح! جس طرح نیلے پھولوں کی چھتری اسے دن کی تمازت سے محفوظ رکھتی ہے۔ اسی طرح رات کو (اگر بچے پیدا کرنے سے فرصت ملے) اس کے خواب اسے نیوراتی ہونے سے بچائے رکھتے ہیں، چنانچہ شہر کی زندگی کی تصویریں سینما کے پردے کی طرح روشنی اور صفائی کے ساتھ

اس کی نظروں کے سامنے گزرنے لگتیں اور وہ جس تصویر کو جتنا دیکھنا چاہتی ٹھہر لیتی، لیکن جب وہ ان سے لطف اٹھانے کے درمیان ان مناظر کو یاد کرتی جن سے اسے ہر وقت دوچار ہونا پڑتا تھا تو اسکی خستگی اور بے زاری آہستہ عود کرآتی۔" ان ہی تصویروں میں اس کا سابق خاوند ولمیین اور اس کا جنسی جوش بھی ہے، کبھی یعنی "جب وہ لڑکی تھی تو اس کے چہرے پر کیسی چمک تھی۔ رنگ سانولا تھا تو کیسا چمکدار تھا.... مگر اب...... اس کے بازوؤں کا گوشت لٹک آیا ہے اور ٹھوڑی بھی موٹی ہوگئی ہے۔ اور ہاتھ اب کتنے سخت ہو گئے ہیں۔ بال بھی سوکھے سا کھے اور ہلکے رہ گئے ہیں۔" ایسے میں اس سوکھی سڑی اور مرجھائی میم کے تھکن سے چور جسم کو پوری نیند تک بھی نہیں ملتی اور یوں گزارا اب محض ولمیین کے بوسوں کے ان تصورات پر ہی ہے جو ابھی تک بھولے بسرے نہ ہو سکے۔

جس طرح ایلی ان لوگوں میں خود کو بے گانہ محسوس کرتی ہے، اسی طرح اسے اور اس کے فن کو قصبہ والے ذہنی طور سے نہ قبول کر سکے۔ بس اسے گوارا کر رہے ہیں۔ دائیاں بطور خاص اس کی دشمن ہیں اور اس کے وجود اور طریق کار دونوں ہی سے بیزار۔ یوں پیدائش سے وابستہ قدیم وجدید کی یہ کش مکش زندگی کی اساس بن جاتی ہے، گو عسکری نے شعوری طور سے اس نکتہ کو ابھارنے کی کوشش نہیں کی اور نہ ہی اس کش مکش سے وابستہ افسانوی امکانات سے استفادہ کیا لیکن اس کے باوجود قاری کو اس میم سے ہمدردی ہو جاتی ہے۔

عصمت چغتائی کا "لحاف" اردو افسانوں میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے، اس کی وجہ مقدمہ چلنا یا اس کا نزاعی ہونا نہیں بلکہ اس لیے کہ پہلی مرتبہ فنکارانہ سلیقہ اور حقیقت نگاری کے امتزاج سے نسائی ہم جنسیت کو موضوع بنایا، بیگم جان کا خاوند امرد پرست ہے جس کے نتیجہ میں وہ باوجود "نئی روئی کے لحاف عورتیں بنا کر

دیوار پر سایہ ڈالتا۔ مگر کوئی سایہ ایسا نہ تھا جو انہیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہو...؎
بالآخران کی ملازمہ "رجو نے انہیں نیچے گرتے گرتے سنبھال لیا"؎

عصمت نے لحاف کو ازدواجی جنس کی علامت بنا کر پیش کیا اور بہت کامیابی کے ساتھ پیش کیا، افسانہ کا موضوع نازک ہی نہیں بلکہ خطرناک بھی ہے اور آج سے پچیس سال پہلے تو اور بھی قیامت! واضح منظر نگاری خطرناک ہی نہیں، غیر فنکارانہ بھی ہوتی ہے اس لیے ایک تیز طرار مگر کم سن بچی کو راوی بنا دیا گیا اس لڑکی کی آنکھیں بیگم جان کے جسم پر رجو کے ہاتھوں کے کھیل تو دیکھتی ہیں مگر کچھ سمجھ نہیں پاتی۔ اس لیے اظہار میں وہ پردہ آگیا جس کی بنا پر سب کچھ بتانا ممکن ہو گیا۔

نسائی ہم جنسیت ہمارے ماحول کے لیے اور ریختی کی صورت میں ادب کے لیے کوئی نئی بات نہیں پھر اس پر جو کہرام مچا، اس کی کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی بہر حال افسانہ اپنے موضوع اور اظہار کے لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ ہندوستان کی عورت کا وہ روپ دکھاتا ہے جو بالعموم لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رہتا ہے۔ اس میں وہ بیگمات عریاں ہوتی ہیں، جو سو پردوں میں مستور ہیں مگر پابند نہیں! بیگم جان کے روپ میں وہ بے شمار عورتیں ہیں جو کچلی ہوئی جنسیت کی بنا پر ہم جنسیت کو شعار بنا لیتی ہیں، اسے مرض یا گناہ بھی نہ کہنا چاہیے کہ ہم جنسیت جنس اتنی ہی قدیم ہے۔

جناب نسیم درّانی مدیر سیپ نے ایک مرتبہ "عصمت چغتائی" نمبر نکالنے کا اعلان کیا تو مجھے بھی مضمون لکھنے کی دعوت دی۔ مجھے "لحاف" شروع ہی سے پسند ہے چنانچہ میں نے صرف اس افسانے کے تجزیاتی مطالعہ کی حامی بھر لی۔ بعد میں خیال آیا کہ اگر عصمت صاحبہ سے استفسارات کیے جائیں۔ اور پھر ان کی روشنی میں مضمون لکھا

جائے تو یہ ایک نیا تجربہ بھی ہوگا اور مضمون زیادہ جامع اور کارآمد بھی ثابت ہوگا۔ سو ڈرتے ڈرتے عصمت صاحبہ کو ایک خط لکھ دیا اور سچی بات یہ ہے کہ مجھے اپنے استفسارات کی بناء پر جواب کی توقع نہ تھی لیکن غیر متوقع طور پر جواب ہی نہ آیا بلکہ مفصل جواب امیرے خیال میں اس سے مصنفہ کے ذہنی رویہ کے بارے میں کئی دلچسپ باتیں سامنے آتی ہیں۔ ذیل میں اس خط سے متعلقہ اقتباسات درج ہیں:

"لحاف کے موضوع پر عام طور پر عورتیں بات چیت کرتی ہیں۔ میری حماقت کہئے یا جہالت، جب میں نے یہ مضمون لکھا تھا، اس وقت میں سمجھتی تھی کہ عورتوں کی اور باتوں کی طرح یہ بھی کوئی قطعی زنانی بات ہے، جسے مرد سمجھیں گے بھی نہیں۔ اس مضمون کے بعد مجھے لوگوں سے کھل کر بات کرنے کا موقع ملا، میں نے جن خواتین کے بارے میں یہ کہانی لکھی، انہیں سب جانتے تھے اور محفلوں میں ان پر جملہ بازی ہوا کرتی تھی، یہ مضمون (یا کہانی) لکھ کر اسے میں نے اپنی بھاوجہ کو پڑھنے کو دیا وہ ذرا بھی ہیبت زدہ نہیں ہوئیں۔ بلکہ ہنس کر کہا "فلاں بیگم کے بارے میں ہے نا؟"

"نسائی ہم جنسیت کے بارے میں میرا وہی نظریہ ہے جو شاید آپ کا بھی ہوگا۔ اگر میں شیر کو گھاس کھاتے دیکھوں تو گھن نہیں آئے گی لیکن دکھ ضرور ہوگا۔ ہر غیر قدرتی فعل سے مجھے گھن آتی ہے۔ لحاف پڑھ کر آپ نے اندازہ لگا لیا ہوگا کہ میں نے مذمت کی ہے یا گوارا کیا ہے، اگر اندازہ نہیں ہوتا تو یہ میرے قلم کی کمزوری ہے۔ میں ایسی عورتوں سے بازاری غنڈوں کو زیادہ پاکباز سمجھتی ہوں!"

"آپ کو ایک دلچسپ بات بتاؤں جو آج تک نہیں چھپی، لحاف کی ہیروئن

کی اس کہانی کے بعد ایسی لے دے مچی تھی کہ ان کے لیے کہیں آنا جانا دشوار ہوگیا تھا۔ بیویاں انہیں دیکھ کھسر پھسر کیا کرتی تھیں، یقین مانیئے وہ اپنے شوہر کے بھتیجے کے ساتھ بھاگ گئیں، طلاق لے کر شادی کر لی اور اب ایک نوجوان بیٹے کی ماں ہیں۔ کیا خیال ہے آپ کا؟ میرے گناہ دھل گئے کہ ابھی نہیں، ایک عورت نے زندگی کا مقصد پالیا۔ دیتے رہیں لوگ گالیاں۔"

یہ منہ بولتے جملے "لحاف" پر تنقید کے مقابلہ میں کہیں زیادہ بامعنی ہیں۔ سعادت حسن منٹو (ان کے ساتھ عصمت چغتائی اور کسی حد تک ممتاز مفتی) ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں، جن کے ہاں عورت کے کئی روپ اور پھر ہر روپ میں نیا ہی بہروپ نظر آتا ہے۔ منٹو نے طوائفوں ٹیکسیوں اور فلم ایکٹرسوں وغیرہ کی صورت میں پیشہ ور عورتوں پر لاتعداد افسانے لکھے، اور ژرف نگاہی کا ثبوت دیتے ہوئے اپنے پیشہ تلے دبی یا عام گھریلو عورت میں چھپی اصلی عورت کو بے نقاب کیا۔ "ہتک" بھی اسی لیے ایک کامیاب تخلیق ہے کہ سوگندھی میں چھپی عورت کا کرب ایک ایسے لمحہ کی عطا ہے جو طوائف کی مصروف زندگی کے اہم ترین لمحات میں سے نہیں، وہ تھکی ہوئی لیٹی ہے کہ دلال آکر ایک گاہک کی آمد کی خبر سناتا ہے، تیار ہو کر جاتی ہے، اور پھر "سوگندھی ساڑھی کا ایک کنارا انگلی پر لپیٹتی ہوئی آگے بڑھی اور موٹر کے پاس کھڑی ہوگئی۔ سیٹھ صاحب نے بیٹری اس کے چہرے کے پاس روشن کی۔ ایک لمحے کے لیے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکا چوند پیدا کی۔ بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوئی، اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے اونہہ نکلا اور پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑ پھڑایا اور کار یہ جا وہ جا...؟

بظاہر یہ ایک غیر اہم سی بات ہے ایک ایسی طوائف کے لیے جس کا ریٹ دس روپے ہے، جس میں سے ۲/۱ روپے دلال لے جاتا ہے۔ ہر گاہک کا اسے پسند کرنا ضروری

بھی نہیں، چنانچہ عابد علی عابد سے لے کر ڈاکٹر صادق تک کئی نقادوں نے ہتک پر یہی اعتراض کیا ہے. لیکن سوگندھی کے کردار کا جائزہ لینے پر اس کا ہتک محسوس کرکے شدید ردعمل کا اظہار بے موقع نہیں کہا جا سکتا. منٹو نے سوگندھی کا کردار ابھارنے میں بہت محنت سے کام لیا اور افسانے ہی میں ایسے اشارے ملتے ہیں جن کی امداد سے اس کے کردار اور اس کی اساس دریافت کی جا سکتی ہے.

جذباتیت سوگندھی کے کردار میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے. پھر وہ اتنی چالاک نہیں جتنی خود کو ظاہر کرتی ہے." وہ خوش تھی اس لیے کہ اس کو خوش رہنا پڑتا تھا ہر روز رات کو کوئی نہ کوئی مرد اس کے چوڑے ساگوانی پلنگ پر ہوتا تھا اور سوگندھی جس کو مردوں کو ٹھیک کرنے کے لیے بے شمار گُر یاد تھے. اس بات کا بار بار تہیہ کرنے پر بھی کہ وہ ان مردوں کی کوئی ایسی ویسی بات نہیں مانے گی اور ان کے ساتھ بڑے روکھے پن کے ساتھ پیش آئے گی. ہمیشہ اپنے جذبات کے دھارے میں بہہ جایا کرتی تھی اور فقط ایک پیاسی عورت رہ جایا کرتی تھی" بحیثیت ایک طوائف سوگندھی بعض ایسی خوبیاں رکھتی ہے، جو نام نہاد شریف بیویوں سے وابستہ کی جاتی ہیں - ان میں سے ایک اس کا جذبۂ ہمدردی ہے بلکہ یہ کسی کی ضرورت پوری کرنے کی خواہش تھی، جو وہ سر درد کے باوجود سیٹھ کے لیے تیار ہو گئی تھی. ایک گاہک کا جب بٹوا گم ہو جاتا ہے تو وہ اسے واپسی کا دس روپے کا کرایہ دے کر روانہ کرتی ہے "وہ خوش خلق تھی، ان پانچ برسوں کے دوران شاید ہی کوئی آدمی اس سے ناخوش ہو کر گیا ہو" اور اس کی وجہ بھی منٹو نے بڑے خوب صورت طریقہ پر بتائی ہے یعنی" سوگندھی دماغ میں زیادہ رہتی. لیکن جونہی کوئی نرم و نازک بات، کوئی کومل بول اس سے کہتا تو جھٹ پگھل کر وہ اپنے جسم کے دوسرے حصوں میں پھیل جاتی؟"

اس مجمل کرداری خاکے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جسم فروش تو ہے، لیکن

اس میں شریف زادیوں کے جملہ اوصاف بھی ہیں۔ بلکہ بعض شریف زادیوں یا وفا شعار بیویوں کو بھی اپنے مرد سے ایسی غیر مشروط ہمدردی یا جان بوجھ کر فریب کھانے کی توفیق نہ ہوگی۔ جیسے یہ مادھو کے ہاتھوں بے وقوف بنتی ہے۔ اس کا عورت پن اس سے عیاں ہے کہ اس میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش قوی ہے اس لیے تو ہر روز رات کو اس کا پرانا یا نیا ملاقاتی اس سے کہا کرتا تھا: "سوگندھی! میں تجھ سے پریم کرتا ہوں اور سوگندھی یہ جان بوجھ کر وہ جھوٹ بولتا ہے۔ بس موم ہو جاتی اور ایسا محسوس کرتی تھی، جیسے سچ مچ اس سے پریم کیا جا رہا ہے۔ پریم کتنا سندر بول ہے۔ وہ چاہتی تھی اس کو پگھلا کر اپنے سارے انگ پر مل لے۔ اس کی مالش کرے، تاکہ یہ سارے کا سارا اس کے مساموں میں رچ جائے یا پھر وہ خود اس کے اندر چلی جائے، سمٹ سمٹا کر اس کے اندر داخل ہو جائے اور پھر اوپر سے ڈھکنا بند کر دے، کبھی کبھی جب پریم کرنے اور پریم کیے جانے کا جذبہ اس کے اندر بہت شدت اختیار کر لیتا تو کئی بار اس کے جی میں آتا کہ اس پاس پڑے ہوئے آدمی کو گود میں لے کر تھپتھپانا شروع کر دے اور لوریاں دے کر اسے اپنی گود ہی میں سلا دے۔"

وہ جذباتی اور پریم کی بھوکی ہی سہی، مگر خود فریبی کے باوجود بھی وہ جبلی طور پر یہ محسوس کرتی ہے کہ مرد اور خصوصاً مرد گاہک سے وفا کی توقع بے جا ہے، اسی لیے اس نے خارش زدہ کتا رکھا ہے۔ جس پر وہ وقتاً فوقتاً اپنا پیار نچھاور کرتی ہے۔ یوں تو اس نے کمرے میں اپنے چار چاہنے والوں کی تصویریں بھی ٹکا رکھی ہیں!

اس لیے اس ہتک پر اس کا شدید ردعمل قابلِ تفہیم ہے۔ وہ کرب سے سوچتی "مجھ میں کیا برائی ہے:" سوگندھی نے یہ سوال ہر اس چیز سے کیا جو اس کی آنکھوں کے سامنے تھی، گیس کے اندھے لیمپ، لوہے کے کھمبے، فٹ پاتھ کے چوکور پتھر اور اکھڑی ہوئی بجری، ان سب چیزوں کی طرف اس نے باری باری دیکھا، پھر آسمان کی طرف

نگاہیں اٹھائیں جو اس کے اوپر جھکا ہوا تھا، مگر سوگندھی کو کوئی جواب نہ ملا، چنانچہ سوگندھی کے لیے یہ ایک عظیم سوال ہی نہیں، ایک حصار بھی ثابت ہوتا ہے جس کا گھیرا بتدریج تنگ ہوتا جارہا ہے، حتیٰ کہ اس کے اعصاب چٹخنے لگتے ہیں۔ اس اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لیے وہ اپنے عاشقوں کی تصویروں کے فریم اور شیشے توڑتی ہے۔ اور مادھو کو گالیاں دے کر گھر سے نکال دیتی ہے۔ طوائف کی زندگی کے المیہ کی تکمیل ہو چکی ہے اور مادھو کو بے عزت کرنے کے بعد خود فریبی کے سراب سے باہر نکل آئی ہے، محبت کے رشتے فریم کے شیشوں کی طرح توڑ چکی ہے۔ تصویروں اور مادھو کی صورت میں اس نے گویا اپنے "ماضی سے رشتہ منقطع کر لیا اور اب اسے ہوا نکلے غبارہ کی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ افسانہ کا اختتام منٹو کے فن کی خوبصورت مثال ہے ؛

"بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی، سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل پرچانے کا طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھا لیا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو گئی ؛"

ممتاز مفتی نے شعوری طور پر اپنے افسانوں کی اساس کرداری الجھنوں پر رکھی اور منٹو کی طرح خود کو خصوصیت سے جنس تک ہی محدود نہ رکھا بلکہ اس کی تہ میں لاشعوری محرکات کو بھی اجاگر کیا۔ اسی لیے مفتی کے افسانوں میں بھی عورت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔ اور اس ضمن میں "بدماش" اور "آسمارائیں" ایسے افسانے انفرادیت کے حامل ہیں۔ گو بدماش زیادہ کامیاب اور موضوع پر فنکارانہ گرفت والا افسانہ ہے۔ لیکن اس مضمون کے لیے "آپا" کو یوں منتخب کیا کہ مسلم متوسط طبقہ کی لڑکی کی جذباتی گھٹن اور احساس محرومی کے موضوع پر یہ ایک کامیاب افسانہ

ہے۔ ویسے اردو میں آپاؤں اور باجیوں پر بہت افسانے لکھے گئے ہیں۔ بلکہ "چپ" میں مفتی ہی کا ایک افسانہ "باجی" ہے۔ گو مفتی کے ان افسانوں کے مقابلہ میں یہ خاصا ہلکا افسانہ ہے۔

آپا کی سیچویشن عام زندگی کی ہے۔ اور ہزاروں گھرانوں میں ایسی لڑکیاں اور واقعات ملتے ہیں۔ سجادہ شرمیلی، کم گو اور حساس ہے۔ گھر میں پھوپھا کا بیٹا تصدق رہتا ہے، جس سے آپا محبت تو کرتی ہے۔ لیکن روایتی حجاب کی بناء پر خاموش رہتی ہے، جس کا فائدہ ایک خالہ کی بیٹی ساجدہ اٹھاتی ہے۔ اور تصدق کو اڑا لیتی ہے، اور یوں آپا سلگتی رہ جاتی ہے، پہلے کی طرح! افسانہ میں آپا کے لیے اُپلے کا استعارہ بہت خوب صورت ہے۔ "اُپلا بظاہر تو راکھ دکھائی دیتا ہے لیکن تمہیں نہیں معلوم اس کے اندر تو آگ ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی"۔ بدو نے بھولے پن سے پوچھا۔

"کیوں آپا! اس میں آگ ہے"۔ اس وقت آپا کے منہ پر ہلکی سی سُرخی دوڑ گئی۔

"میں کیا جانوں" وہ بھرائی ہوئی آواز میں بولیں۔

اُپلے کے اس استعارہ سے افسانہ نگار نے آخر میں شدت تاثر ہی نہ پیدا کی بلکہ بے زبان آپا کی ترجمانی بھی کر دی اور یوں افسانہ کا آخری حصہ علامتی معنویت اختیار کر جاتا ہے:

"آپا چپ چاپ بیٹھی چولہے میں راکھ سے دبی چنگاریوں کو کرید رہی تھی، بھائی جان نے مغموم سی آواز میں کہا۔ "اُف کتنی سردی ہے"۔
پھر اُٹھ کر آپا کے قریب چولہے کے سامنے جا بیٹھے، اور ان سُلگتے ہوئے اپلوں سے ہاتھ سینکنے لگے، بولے۔ "ممانی سچ کہتی تھیں کہ ان جلے ہوئے اپلوں میں آگ دبی ہوتی ہے، اوپر سے نہیں دکھائی دیتی، کیوں سجدے"۔ آپا پرے سرکنے لگی تو چھن

سے آواز آئی جیسے کسی دبی ہوئی چنگاری پر پانی کی بوند پڑی ہو. میرا خیال ہے آپا کا آنسو گرا ہوگا. بھائی جان منت بھری آواز میں کہنے لگے "اب اس چنگاری کو تو نہ بجھاؤ سجدے دیکھو تو کتنی ٹھنڈ ہے"

میرزا ادیب نے گو خود کو اب ڈراموں کے لیے وقف کر رکھا ہے لیکن انہوں نے بہت کامیاب افسانے بھی لکھے ہیں. انسان دوستی میرزا ادیب کے فن کا موٹو ہے. چنانچہ داستانی افسانوں، افسانوں اور کسی حد تک ڈراموں میں بھی یہی احساس کارفرما ہے.

"مائی بھاتاں" میں میرزا ادیب نے فاطمہ دھوبن کے روپ میں نسوانی کردار کی عظمت کی ایک مثال پیش کی ہے. شیخ خیرالدین مرحوم کی پہلی برسی کے موقع پر شہر میں تقریبات ہو رہی ہیں. وہ امیر اور مخیر انسان تھے. اور رفاہ عامہ کے کارنامے ان کی نام آوری کی ضمانت تھے. اس کے برعکس مائی بھاتاں لڑاکا اور بدمزاج عورت تھی. سارا محلہ اس سے پناہ مانگتا ہے. ضد میں آکر خاوند مولا بخش کا بازو بھی توڑ ڈالتی ہے. لیکن خدا ترسی کا یہ عالم کہ خاوند کی آشنا واراں مراثن کو اپنے گھر میں پناہ ہی نہیں دیتی بلکہ اس کی موت کے بعد اس کی بیٹی عیشاں کو پال پوس کر شادی تک کرتی ہے اور اس کام میں برادری، خاوند اور دونوں بیٹوں کی مخالفت کی بھی اسے پروا نہیں، میرزا ادیب نے اس کردار کو بہت کامیابی سے ابھارا ہے، شیخ خیرالدین کے پہلے جنم دن کی تقریبات کے پس منظر میں اس کی موت سب کے لیے غیر اہم ہے کیونکہ مادی لحاظ سے اس کا وجود ہی غیر اہم تھا. اس کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ خیرالدین کی بھی دھوبن تھی، اور اسی سے میرزا نے معاشرہ پر طنز کیا ہے. معاشرہ ایک امیر کے رفاہ عام کے کارنامے تو یاد رکھ سکتا ہے لیکن بے حیثیت کی انسان نوازی بے معنی ہے اور اس کا اظہار اس گفتگو سے بخوبی ہو جاتا ہے:

"مائی پھاتاں وہی تھی نا۔ دھوبن ؟" میں پوچھتا ہوں۔

"گلی کے آخر میں تو رہتی تھی، آپ کے کپڑے دھوتی ہوگی، سارے محلہ کے کپڑے دھوتی تھی"۔

"یہی بات ہے پرسوں اس کے گھر کے سامنے چند آدمی بیٹھے تھے۔ تو مائی پھاتاں مر گئی ہے"۔

مائی پھاتاں کے روپ میں ہم اس عورت سے ملتے ہیں۔ جو چمن میں گھاس کی طرح ہے۔ جسے پہچاننے کے لیے ہمارے پاس بصیرت نہیں۔ کیونکہ وہ پاؤں تلے کی مٹی سمجھی جاتی ہے۔ لیکن عظمت کردار کے لحاظ سے وہ قدآور ثابت ہوئی ہے۔ افسانہ کا کردار جو شیخ خیرالدین کی شخصیت پر ایک مضمون قلم بند کر رہا تھا، اس کا تاثر یہ ہے:

"میں یہ سوچنے لگتا ہوں مائی پھاتاں جس نے بتیس سال تک لولی ساس کی خدمت کی، جس نے اس وقت اپنی سوکن کو پناہ دی، جس وقت اسکے گھر والوں نے اسے گھر سے نکال دیا تھا اور وہ بے آسرا ہو چکی تھی۔ جس نے ایسے وقت سوکن کی بچی کو چھاتی سے لگایا۔ جس وقت وہ ماں کے دودھ سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو گئی تھی، جس نے دو سال تک بیمار شوہر کی تیمارداری کی جو پچاس سال تک محلے میں رہی اور جس کے بارے میں چند منٹ پہلے میں صرف یہی جانتا تھا کہ وہ ایک دھوبن ہے، اور بڑی لڑاکا ہے"۔

احمد ندیم قاسمی کی شہرت ابھی تک دیہی زندگی پر لکھے گئے افسانوں کی وجہ سے ہے اور نقاد حضرات پرانی تنقیدی آراء کی تکرار کرتے ہوئے صرف دیہی زندگی کی عکاسی کو اہمیت دیئے جا رہے ہیں۔ حالانکہ انہوں نے شہری زندگی اور اس سے وابستہ مسائل پر بہت کامیاب افسانے لکھے ہیں۔ اور سناٹا اسکی بہترین

مثال ہے۔

یہ ایک ایسے اجڑے ہوئے گھر کی داستان ہے جو انبالہ میں آسودہ تھا مگر تقسیم کے بعد مصائب کے لامتناہی چکر میں محبوس ہے۔ بھائی شادی کے بعد بیوی کو لے کر گھر سے لاتعلق ہو چکا ہے، رضیہ نیم پاگل ہے۔ اور فرخ باجی بیوہ ہے۔ باقی بہنیں چھوٹی ہیں اور یوں سب کی ذمہ داری کا بوجھ کلثوم کے کندھوں پر ہے۔ اگر بات یہیں تک رہتی تو اس افسانہ اور تقسیم پر لکھے گئے بے شمار افسانوں میں کوئی فرق نہ ہوتا لیکن قاسمی نے گھر کے ایک ایک فرد کا تفصیلی مطالعہ کیا، بالخصوص کلثوم کے کردار کی پیش کش اسے آج کی مصیبت زدہ استانی کے لیے ایک استعارہ بنا دیتی ہے۔ اور یوں یہ افسانہ اس جذباتی گھٹن، احساسی کسمپرسی اور روح کے بانجھ پن کی داستان بن جاتا ہے، جس نے کلثوم کی طرح نہ جانے کتنی لڑکیوں کو داڑھی مونچھ کے بغیر "مرد" بنا کر رکھ دیا۔ کلثوم کا گھرانہ ہزاروں گھروں کا نمائندہ ہے، جہاں لڑکیاں بیری کا درخت بنی رہتی ہیں، اور جن کا دامن دل کانٹوں سے بھرا رہتا ہے۔

اس ضمن میں کلثوم کی ماں کا کردار بھی قابل توجہ ہے اسے کلثوم اور اسکے ارمانوں کا احساس تو ہے لیکن وہ اس میں شعوری طور پر احساس مردانگی ابھارتی رہتی ہے۔ تاکہ وہ اپنی ذمہ داریوں کو مرد بن کر پورا کر سکے۔ "جب تک میری یہ شیر بیٹی موجود ہے مجھے دنیا میں کسی کی پرواہ نہیں اری مری کلثوم بیٹی۔ تُو تو میری مرد بیٹی ہے" اسے یہ احساس ہے کہ شادی کے بعد کلثوم گھر سے چلی گئی تو گھر کا خرچ نہ چلے گا۔ اس لیے وہ شادی کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہوتی ہے۔ جب اسے یہ معلوم ہوتا ہے کہ کلثوم جمال کو پسند کرتی ہے تو اس کا ردعمل کسی سوتیلی ماں ایسا ہے:

"انہوں نے اپنی آٹے بھری انگلیوں کو ناک پر رکھتے ہوئے کہا۔

"شادی کا بھوت سوار ہے، کبھی اپنی صورت بھی دیکھی ہے؟ یہ پھٹی پھٹی

آنکھیں اور یہ مردہ ہونٹ اور یہ چھاج سے کان۔ جاؤ! آئینہ دیکھ کر
آؤ اور پھر مجھ سے بات کرو"

یہی نہیں ہر پیغام کے جواب میں،
"شرط یہ ہے کہ شادی کے بعد دولہا یہیں اس گھر میں رہے" اماں نے
فیصلہ سنایا، چند لمحوں کے لیے سناٹا چھا گیا۔

لیکن یہ سناٹا چند لمحوں والا سناٹا نہیں بلکہ یہ سناٹا تو نیوراتی بادل کی طرح سارے گھر پر برستا رہتا ہے۔ اس تکلیف دہ سناٹے کو رضیہ آپا نے توڑا یہ اعصابیت چھوت کی طرح ایک دوسرے کو لگ رہی ہے۔ رضیہ منہ میں انگارہ رکھ لیتی ہے۔ کلثوم انگارہ تو نہیں رکھتی لیکن اس کی بھی غیر محسوس طور پر کایا کلپ ہو رہی ہے۔ کبھی اس میں بغاوت کا جذبہ ابھرا ہوگا۔ مگر بعد میں گھٹن ہسٹریا میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کلثوم جذباتی حادثوں سے پاگل تو نہیں ہوتی لیکن وہ یہ سمجھ چکی ہے کہ اس کی ماں اسے کیوں "مرد بیٹا" بنانا چاہتی ہے۔ چنانچہ گھٹن کے ساتھ جذبات اور ان کی شوریدہ سری مرتی جاتی ہے، اس نے مرد بیٹی بننے اور مونچھیں نکل آنے کو اب سمجھا ہی نہیں بلکہ زندگی کی بہت بڑی حقیقت کے طور پر تسلیم بھی کر لیا ہے، یہ شعوری خود فریبی نہیں، نہ ہی اعصابیت سے اس کی وضاحت کی جا سکتی ہے بلکہ یہ وہ بے نام کیفیت ہے جو کئی کیفیات کے ملاپ سے اور کئی احساسات کی موت سے جنم لیتی ہے" وہ رو دی، بڑھ کر وہ سفیدے کے صاف ستھرے تنے سے لپٹ گئی اور اسے بہت سے پیار کر ڈالے، بوندیں اس کے کوٹ میں جذب ہو کر اس کے بلاؤز تک پہنچ گئی تھیں۔ مگر وہ دیر تک وہیں کھڑی غیر ارادی طور پر گنگناتی رہی..."

مگر یہ اس کے جسم کی آخری پکار ہے۔ اور پاگل پن کی آخری اڑان! کیوں کہ

اب تو اس کے جسم، دل اور ذہن سبھی نے اس کی مردانگی کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس لیے جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا محبوب جمال گھروا مادرہ کر بھی شادی کے لیے تیار ہے تو اس شادی کے تصور سے شادی مرگ نہیں ہوتی کیونکہ اب تو گھر کا سناٹا اس کے اپنے دل میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چھا چکا ہے اور افسانہ یوں ختم ہوتا ہے :-

کلثوم کی آواز غیر معمولی طور پر بھاری اور گونجیلی ہو رہی تھی " میں جمال سے بھی شادی نہیں کروں گی "

" کیوں " اماں نے اب غصے سے پوچھا۔

اور کلثوم نے اپنے اوپر کے ہونٹ والے روئیں چھوکر پوچھا " میں مرد بن چکی ہوں " اور پھر بڑی بے پروائی سے انگلی اٹھا کر ہوا میں دستخط کرنے لگی۔ سناٹے کا ایک اور ریلا آیا اور وہیں منجمد ہو کر رہ گیا۔

اور اب اس گھر میں سناٹا یوں ہی منجمد رہے گا!

قرۃ العین حیدر کا افسانہ "پت جھڑ کی آواز" نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقاء میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن مضمون کے موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابل توجہ ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں میں انسان کے بالعموم اور عورت کے بالخصوص بے جڑ (ROOTLESS) ہونے کے الم کی چبھن کا شدید احساس ملتا ہے۔ یہ الم کس حد تک ان کی اپنی ذات کا عکس ہے۔ گو اس بارے میں وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ اس افسانہ یا بعض اور افسانوں کی " میں " خودسوانحی حیثیت رکھتی ہے۔ فینٹسی ہے یا خواب بیداری؟ یہ سوال اور اسکی روشنی میں ان کے فن اور افسانوں میں عورت کے مخصوص تصور کا مطالعہ بعض دلچسپ نفسیاتی حقائق سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔

"پت جھڑ کی آواز" کی مس تنویر فاطمہ ایک بیکار زندگی بسر کر رہی ہے، ویسی ہی زندگی بسر کر رہی ہے جس کا احساس سارتر یا آئرس مرڈک کی بعض تحریروں سے ہوتا ہے اور مس تنویر کا جسم عورت کے بے معنی اور بے مصرف ہونے کا اعلان کرتا ملتا ہے اس اعلان میں جذباتیت نہیں ہے، بلکہ بہت دھیمے انداز میں اس کا احساس کرایا گیا ہے، مثلاً :

"کیا کروں گی کہیں باہر جا کر کون سے گڑھ جیت لوں گی، کون سے کدو میں تیر مار لوں گی، مجھے جانے کس چیز کا انتظار تھا، مجھے معلوم نہیں"

یا

"زندگی میں ہر بات اس قدر بے رنگ، غیر ضروری، غیر اہم اور بے معنی تھی"

یا پھر

"میں شاید بدمعاش تو نہیں تھی، نہ معلوم میں کیا تھی اور کیا ہوں"

یہ عورت خوشونت سنگھ اور فاروق کی داشتہ رہتی ہے، اور بالآخر سیاہ فام "دیوزاد" وقار بھائی کے ساتھ شادی کر لیتی ہے لیکن معلوم ہوتا کہ جسم ان کے حوالے کرنے کے باوجود وہ اس خود سپردگی سے محروم ہے جو عورت کی جذباتی اور جنسی زندگی میں اساسی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے وہ اپنی ذات کو ان سے بچائے رکھتی ہے وہ غیر جذباتی ہے اور خود اس کا اعتراف بھی کرتی ہے۔ "میں جذبات سے واقف نہیں ہوں" بلکہ اس کے بقول : "میں نے تو کبھی کسی سے فلرٹ تک نہ کیا"

"میں نے 'ہتک' کے سلسلہ میں لکھا تھا کہ سوگندھی مکمل اور بھرپور جنسی زندگی گزارنے اور بعض کرداری اوصاف کی بنا پر نام نہاد شریف زادیوں سے بہتر ہے وہ مکمل عورت ہے اسی طرح حسینی کی "میلہ گھومنی" کی بنجارن بھی اپنی جنسیت میں سیدھی

لکیر پر چلنے والی ہے۔ وہ تواتر سے مرد بدلتی ہے۔ اس کی آزاد جنسی زندگی مریضانہ رجحان کی پیدا کردہ نہیں، بلکہ آزاد طبیعت کی غماز ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی تنویر فاطمہ طوائفیت کا انداز تو اپناتی ہے، لیکن بے یقینی اور بد دلی کے ساتھ، سوگندھی کو ایک رات کے گاہک سے اتنی دلچسپی ہو جاتی ہے کہ بٹوا گم ہو جانے پر وہ اسے کرایہ کے پیسے دے کر رخصت کر دیتی ہے۔ لیکن یہ شریف عورت خوشونت سنگھ کے ساتھ بغیر نکاح کے تو رہ سکتی ہے۔ لیکن اس کی شادی کی خواہش پر مذہب کی آڑ بنا لیتی ہے۔ قرۃ العین نے اس وجہ کا تذکرہ بھی مضحکہ اڑانے والے انداز میں کیا ہے۔ بلکہ مذہب سے بے زاری کا رجحان تو ہر جگہ نمایاں ہے، جس کا انداز سکھ اور مسلمان عاشقوں کے حلیوں سے ہی ہو جاتا ہے، عاشقوں کا سراپا افسانہ میں ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اتنا ہے کہ اس سے مصنفہ کے اس ذہنی رویہ کا ضرور اندازہ ہو جاتا ہے۔ جس کے باعث تنویر فاطمہ یہ سب کچھ کرتی پھرتی ہے۔ اسی طرح "تنویر کو شعوری طور سے ابنارمل بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جس ایک آدھ موقع پر مار پیٹ سے وابستہ جنسی لذت کی طرف ہلکا سا اشارہ ہے، سہیلیاں اسے " NYMPHONIAC " سمجھتی ہیں۔ لیکن ایسی کوئی بات نہیں (میلہ گھومنی کے مطالعہ کے سلسلہ میں خود میں نے بھی یہی لکھا ہے، کہ کرداروں کے مطالعہ کیلئے اس نوع کی اصطلاحات سودمند ثابت نہیں ہو سکتیں) دراصل یہ کردار ابنارمل یا مریضانہ جنسیت کا کردار ہے ہی نہیں۔ یہ تو اس اعلیٰ تعلیم یافتہ عورت کی مثال ہے۔ (جسے پریم چند مشکوک نظروں سے دیکھتے تھے)، جو گھر میں مقید نہیں رہ سکتی ہے (حالانکہ اسے یہ احساس بھی ہے کہ "شادی کر لینے کے بعد لڑکی کے اوپر چھت سی پڑ جاتی ہے")، جو خود پرست ہے۔ ("میں بہت مغرور تھی، حسن ایسی چیز ہے کہ انسان کا دماغ خراب ہوتے دیر نہیں لگتی") اور اس کے ساتھ یہ کہ زندگی میں غبارہ کی طرح معلق ہے نہ زمین سے پاؤں لگے ہیں نہ آسمان کو چھو سکتی ہے وہ

جذباتی نہیں "میں جذبات پرست نہیں"، لیکن جذباتی خلا میں ڈانواڈول رہتی ہے، وہ ہر ایک کو اپنا جسم دے سکتی ہے، لیکن ذات تک رسائی نہ ہونے دے گی، وہ داشتہ بن کر خوش رہ سکتی ہے کہ جسم بے معنی شے ہے۔ لیکن بیوی بن کر نہیں کہ ذات کو ذمہ داری کے احساس سے گرانبار نہیں کر سکتی۔ شادی کے بعد گھر کی صورت میں اب وہ بے جڑ نہیں مگر اسے خوشونت سنگھ بری طرح سے یاد آتا ہے کہ وہ اس کے اس عہد کی علامت ہے، جب وہ آزاد تھی، بے جڑ تھی، جب جنسی فعل خود آگہی کا ایک ذریعہ تھا گو یہ خود آگہی نامکمل اور خام ہی سہی۔ افسانہ کا آخری فقرہ کرب کا مظہر ہے:

"خوشونت سنگھ! تمہیں اب مجھ سے مطلب؟"

خود فریبی عورت کی بڑی کمزوری ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں تو فرار کا ایک ذریعہ اور انتہائی صورتوں میں پناہ گاہ بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ ہے خدیجہ مستور کے افسانہ "راستہ" کا موضوع جو تاثر آفرینی کے لحاظ سے افسانہ کم اور نظم زیادہ ہے، وہ عورت جس کے گھر میں کوئی کمانے والا نہیں، جسے سب کا پیٹ پالنے کے لیے خود کو بیچنا پڑتا ہے، وہ جب سردیوں کی ایک رات کو سیکنڈ شو کے بعد خالی ہاتھ گھر جا رہی ہے تو ایک ایسے مرد سے ٹکرا جاتی ہے، جو اسی کی طرح بدحال، پژمردہ اور آوارہ گرد ہے۔ دونوں فریب سے ایک دوسرے کو تسلی دیتے ہیں۔ میاں بیوی نہیں مگر گھر اور بچوں کی باتیں کرتے ہیں، عاشق و معشوق نہ ہوتے ہوئے بھی محبت کی باتیں کرتے ہیں۔

"تم تھکی تو نہیں!" اس نے پوچھا۔

"میں تمہارے ساتھ چلتے ہوئے بھی کبھی تھکی ہوں" عورت نے اپنا ہاتھ ایک بار پھر اس کے ہاتھ میں دے دیا۔

مرد کے ذہن میں ایک لمحہ کو شک کا کانٹا چبھتا ہے۔ اور وہ حقیقت کی تہ تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ لیکن عورت کی خود فریبی کا اس پر بھی جادو چل چکا ہے وہ تانگہ میں بیٹھ جاتے ہیں۔ سرد اور کہر آلود سڑک پر سست رفتار تانگہ کا سفر انکی اپنی زندگی کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

"دنیا میں اتنی بہت سی مجبوریاں کیوں ہوتی ہیں سلیم؟" وہ پھر رنجیدہ ہونے لگی۔

"بس ہوتی ہیں" اس کی سمجھ میں نہ آیا کہ کیا کہے۔ اس کے دونوں ہاتھ تھام کر ہمدردی سے سہلانے لگا "تم یہ سب مت سوچا کرو پگلی"

افسانے کے مکالمے بے حد اہم ہیں کہ ان سے خدیجہ نے تحیّر کی فضا برقرار رکھی ہے۔ بعض مکالمے ان کے فریب کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ تو بعض سے خود فریبی کا رنگ اور بھی چوکھا ہو جاتا ہے۔ یہ فریب دونوں کے لیے وقتی آسودگی کا باعث بنتا ہے اور یوں دونوں تھوڑی دیر کے لیے الجھنوں، ناکامیوں، مسائل حتیٰ کہ اپنے اپنے وجود سے بھی بھاگ کر خود فریبی کے خوش رنگ لبادہ میں پناہ لے کر اپنے لیے نئی شخصیت کے خدوخال ترتیب دینے کی سعی کرتے ہیں۔ یہ سعی نامشکور ہوگی۔ انہیں یہ بھی معلوم ہے لیکن اس رات دو بے یار و مددگار روحیں اسی خود فریبی کے ذریعہ ایک دوسرے کا قرب پاتی ہیں۔ یوں یہ خود فریبی کسی حد تک تو خود کو پالینے کے مترادف بھی قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن خود فریبی بہر حال حباب آسا ہوتی ہے اور انجام یہی ہونا تھا۔

وہ بڑی مضبوطی سے اس کا ہاتھ تھامے اس طرح چل رہی تھی جیسے رینگ رہی ہو گلی کے موڑ پر وہ کھڑا ہو گیا تو وہ رک کر اس کا منہ تکنے لگی۔

"میں۔ میں یہی کہنا چاہتا ہوں کہ۔۔۔۔" وہ ہکلا کر رہ گیا۔

"یہی نا کہ تم میرے شوہر نہیں ہو۔ ابھی کچھ وقت اور کٹ جاتا" وہ جیسے کنوئیں میں سے بولی، اس کی آواز آنسوؤں میں ڈوبی ہوئی تھی۔

"شاید تم کو میرے اس طرح چھپانے پر افسوس ہوا مگر میں نے کوئی بے ایمانی تو نہیں کی، تم کو حفاظت سے یہاں تک پہنچا دیا ہے. بہر حال میں تم سے معافی چاہتا ہوں، بات یہ تھی کہ" وہ کہتے کہتے رک گیا، وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا نہ کہہ سکا. اس نے عورت پر بھرپور نظر ڈالی. "ننھے کو میری طرف سے پیار کرنا!" اس کا کلیجہ کٹ رہا تھا. "ننھا جو بالکل تمہارے جیسا تھا جو راستے میں پیدا ہوا اور میرے اس گلی میں آنے کے بعد مر گیا" عورت سسک کر رو پڑی. "اب کھڑے میرا منہ کیا تک رہے ہو، بھاگ جاؤ!"

عورت ایک روپ ہزار بہروپ. ان چند افسانوں کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے افسانہ نگاروں نے عورت کے چیلنج کو قبول ہی نہ کیا بلکہ کامیابی سے عہدہ برآ بھی ہوئے.

بہر حال عورت بھی قائم ہے اور قلم بھی ثابت ہیں اور افسانہ میں یہ موضوع سدا بہار رہے گا.

افسانہ

حقیقت سے علامت تک

آج اردو افسانہ میں اظہار کے مختلف اسالیب اور موضوعات کے تنوع کا مطالعہ کرتے وقت اس اہم حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہیے کہ اردو افسانہ کی داغ بیل ڈپٹی نذیر احمد کے برعکس پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھوں رکھی گئی۔ بظاہر یہ تاریخِ ادب کا ایک اتفاقی واقعہ محسوس ہوگا کہ اردو کے پہلے ناول نویس ڈپٹی نذیر احمد تھے، اور ناول نے ایک صدی کی جدوجہد میں کام کے دس ناول بھی نہ پیش کیے۔ جب کہ اس سے کم عمر میں افسانہ نے فرانسیسی اور روسی افسانوں کے فنی معیار کو چھو لیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے تعلیمی ناول سرسیّد کی اصلاحی تحریک میں ضمنی پیداوار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ گو عشق و عاشقی پر مبنی عبدالحلیم شررؔ کے تاریخی ناولوں کی صورت میں تعلیمی ناولوں کا ردِعمل جلد ہی ظاہر ہو گیا لیکن بنیاد میں ٹیڑھی اینٹ رکھی جا چکی تھی۔ چنانچہ اصلاح کے جبر اور تاریخی رومانوں سے دامن چھڑانے میں

کوئی نصف صدی ضائع ہوگئی، تب کہیں جا کر ناول حقیقت کی دنیا میں آیا۔

داستان اور ناول کے برعکس اردو افسانہ کا آغاز ہی حقیقت نگاری سے ہوتا ہے۔ داستان نگار ہمیشہ تخیل کی پُراسرار بھول بھلیّوں اور مافوق الفطرت میں مگن رہے جب کہ ناول نذیر احمد کے وعظوں، عبدالحلیم شرر کی تاریخی مہمات (جنہیں وہ خود بھی "لائٹ لٹریچر" قرار دیتے تھے) اور رتن ناتھ سرشار کے طویل ترین "فسانہ" کے مراحل طے کرنے کے بعد کہیں مرزا رسوا کی "امراؤ جان ادا" کی صورت میں حقیقت نگاری کی طرف آتا ہے۔ لیکن پریم چند نے اپنے پہلے افسانہ "دنیا کا انمول ترین رتن" سے لے کر آخری عمر کے مشہور ترین افسانہ "کفن" تک حقیقت نگاری کو اپنے فن کی اساس قرار دیا۔ یوں ان کے زیر اثر اردو افسانہ آغاز سے ہی اس منزل پر تھا جہاں تک ناول کو پہنچنے کے لیے خاصی مدت لگی اور شاید اسی لیے حقیقت نگاری اور بعد ازاں واقعیت نگاری کے لحاظ سے آج بھی افسانہ ناول کے مقابلہ میں کئی منازل آگے نظر آتا ہے، جبکہ آج کا ناول تو "رومانی معاشرتی" کی دلدل میں پھنسا ہوا نظر آتا ہے۔

پریم چند ترقی پسندوں کے لیے "AVANT GARDE" ہی نہ تھے بلکہ اپنے فن میں ترقی پسندی کے جملہ خواص بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں وہ تمام خاصیتیں مل جاتی ہیں، جنہیں ترقی پسند افسانہ کی اساس قرار دیا جاتا ہے۔ موضوع کی تدبیر کاری میں انہوں نے جس حقیقت نگاری پر زور دیا وہ آنے والوں کے لیے اچھی خاصی مثال ثابت ہوئی۔

پریم چند کی صورت میں سماجی حقیقت نگاری اور سیاسی حالات کے تجزیہ سے افسانہ نے اپنا سفر شروع کیا۔ یلدرم بھی اپنے رنگین انداز نگارش کے باوجود حقیقت پسند افسانہ نگار تھے، حتیٰ کہ صرف ایک افسانہ "خارستان و گلستان" کے

علاوہ باقی چار افسانوں کے اسلوب میں رنگینی بھی نہیں، سیدھی سادی زبان لکھی ہے۔ جب کہ "خارستان وگلستان" اور "چڑے چڑیا کی کہانی" کی صورت میں پہلی مرتبہ افسانے میں جنسی موضوعات کو چھیڑا، بالفاظ دیگر ناول سے ربع صدی کے بعد آغاز ہونے کے باوجود افسانہ کی بنیاد جن لوگوں نے رکھی وہ نذیر احمد کی مانند محض مصلح اور اخلاق سدھارنہ تھے، اس لیے ناول کے مقابلہ میں اردو افسانے کو سیدھی راہ پر گامزن ہونے میں کسی طرح کی دِقّت کا سامنا نہ کرنا پڑا اور آج اردو افسانہ میں سے موضوعات و اسالیب کے لحاظ سے جو جو تجربات نظر آتے ہیں یا تکنیک میں تنوع کی جو جو مثالیں ملتی ہیں، ان کا یہی باعث ہے کہ بنیاد میں اینٹ سیدھی رکھی گئی تھی۔

یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اردو افسانہ کی سب سے اہم روایت حقیقت نگاری رہی ہے۔ چنانچہ پریم چند اور ان کے دیگر معاصرین کے ہاں کسی نہ کسی طرح سے یہی رویہ ملتا ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ پریم چند کے مقابلہ میں ان کے دیگر معاصرین کا ذہن نسبتاً کم تجزیاتی تھا اور نہ ہی وہ لوگ پلاٹ اور تکنیک کا پریم چند ایسا شعور رکھتے تھے۔ اس لیے یہ حقیقت نگاری کی روایت میں خود کوئی اضافہ نہ کرسکے۔

ترقی پسند افسانہ نے موضوعات کے لحاظ سے پریم چند کے موضوعات پر تو کم اضافے کیے۔ البتہ تکنیک اور تدبیر کاری میں وہ پریم چند سے بہت آگے نکل گئے... کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی محض چند نام ہی نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ کے مخصوص رجحانات کے لحاظ سے سنگ نشان بھی ہیں۔ اس موقع پر مزید گفتگو سے پیشتر حقیقت نگاری اور واقعیت نگاری میں جو نازک مگر اساسی فرق ہے۔ اس کی طرف توجہ دلانی ضروری ہے کیونکہ بعض اوقات ان دونوں اصطلاحات کا یوں نام لے دیا جاتا ہے گویا یہ ہم معنی ہیں۔ حقیقت نگاری کو داستان کی طلسمات اور رومانیت کی پرتخیّل فضا کے برعکس سمجھا جا سکتا ہے۔ حقیقت نگار زندگی

کی تصویر کشی میں نہ تو ضرورت سے زیادہ شوخ رنگ استعمال کرتا ہے۔ اور نہ اسے غیر حقیقی بنانے کی سعی کرتا ہے۔ اس لیے وہ موضوعات اور مسائلِ زیست جنہیں رومانی مصنفین نے درخورِ اعتنا ، نہ گردانا یا جن کی داستانوں میں کھپت نہ ہو سکتی تھی۔ ان کے بارے میں سوچنا اور لکھنا آسان ہی نہیں بلکہ ایک لحاظ سے تو ضروری بھی ہو گیا کہ حقیقت نگاری ان کے بغیر ہو ہی نہ سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ محبت نفرت اور جنس ایسے ہیجانات سے بھی سنہری لبادے اتار کر اور قدیم اور مقبول انداز کے برعکس "رومانی ہالہ" کے بغیر ان کی تصویر کشی کی گئی۔

واقعیت نگاری ایک طرح کی فطرت نگاری ہے۔ حقیقت پسند مصنف نے ح۔۔۔ اشیاء وقوعات اور جذبات کو ان کی بنیادی اور RAW صورت میں پیش کر۔۔ے کے لیے کاربن کاپی کی سعی کی تو واقعیت نگاری نے جنم لیا۔ ایمل زولا کے ۔۔ے میں مشہور ہے کہ اس نے NANA کی چیچک کے لیے ہسپتالوں میں جاکر ۔۔یضوں کی علامات نوٹ کی تھیں۔ اردو افسانہ میں منٹو کا انداز واقعیت نگاری کی اچھی مثال ہے اس نے زندگی کے جن مریضانہ کج رو یا گندے پہلوؤں کو لیا۔ ان کی ویسی ہی تصویریں پیش کیں۔ اس مقصد کے لیے اس نے زبان اور تشبیہات سے بہت کام لیا۔ اس کے افسانے پڑھ کر بعض اوقات منہ پر تھپڑ پڑنے کا جو احساس ہوتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کا انسان اپنی تمام خباثتوں، آلائشوں اور مکاریوں کے ساتھ ننگا نظر آتا ہے۔ اور اسی سے اس نے انسانی فطرت کا حسن بے نقاب کیا۔

ادب میں ترقی پسند تحریک احتجاج کی تحریک تھی، اسی لیے ترقی پسند افسانے نے احتجاج کی شدت کو محسوس کرانے کے لیے حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری دونوں سے کام لیا۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو جنس کے بارے میں ان کا حقیقت پسندانہ رویہ بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ "لحاف"، "ہتک" اور "بُو" ایسے افسانوں میں

تلذذ نہیں، بلکہ واقعیت نگاری کے لحاظ سے وہ ایسی ہی واضح تدبیر کاری کے متقاضی تھے۔ ان کا مقصد زندگی کے جس روپوش گوشے کو دکھانا تھا، اس میں وہ صرف "بے باکی" کی بنا پر ہی کامیاب ہو سکتے تھے۔

ان کے متوازی نیاز فتح پوری اور حجاب امتیاز علی وغیرہ نظر آتی ہیں، جنہیں حقیقت کے مقابلہ میں فینٹسی سے زیادہ دلچسپی تھی، لیکن اسلوب میں یہ "خارستان و گلستان" سے آگے نہ بڑھ سکے۔ یلدرم، نیاز، حجاب اور اسی انداز کے دیگر مقلدین کے ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ EXOTIC موحول پیدا کرنے کے لیے محض شاعرانہ اندازِ بیان سے کام چل سکتا ہے۔ یہ انداز نگارش طلسم ہوشربا کے لیے تو ٹھیک ہو سکتا تھا، لیکن جدید افسانہ نگار کے لیے ہرگز نہیں ... EXOTIC ماحول کے لیے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے محض تشبیہہ استعارہ سے بات نہیں بنتی۔ لیکن ہوا یہ کہ اسی کو سب کچھ سمجھتے ہوئے ایسی تحریروں کو رومانی قرار دیا گیا۔ لیکن یہ فراموش کر دیا گیا کہ رومانیت شاعرانہ اسلوب کا نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مخصوص اور منفرد رویہ کا نام ہے، وہ رویہ جو یلدرم، نیاز اور حجاب کسی کے فن میں نظر نہیں آتا۔ اسی لیے ان "رومانی" افسانہ نگاروں نے اپنے عصر اور ادب پر گہرے اثرات نہ چھوڑے، کیونکہ سیاسی خلفشار اور معاشی بدحالی کے اس دور میں قصیدہ کی تشبیب ایسے مناظر والے رومانی افسانوں کی نہیں بلکہ سچی اور کھری حقیقت نگاری بلکہ بے رحم واقعیت نگاری کی ضرورت تھی ..... اور یہ کام ترقی پسند ادب کی تحریک نے کیا۔

موجودہ صدی کی تیسری دہائی ہندوستان کے ساتھ ساتھ دنیا بھر کے لیے اقتصادی بدحالی اور سیاسی بے چینی کے نقطۂ عروج کی حیثیت رکھتی ہے، جس کے نتیجہ میں دانشوروں نے روس کی طرف دیکھا تو باقی دنیا نے ہٹلر کی طرف ....

ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی اور تین سال بعد عالمی جنگ کا آغاز ہوگیا۔ یہ دونوں وقوعات ادیبوں کی آنکھ کھولنے کو کافی تھے، پریم چند ترقی پسند ادب کی تحریک سے پہلے ہی ذہنی اور عملی طور پر ترقی پسند تھے۔ اسلیئے اگر عمر کے آخری دور میں "کفن" ایسا افسانہ لکھا یا انتقال سے چند ماہ قبل انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس کی صدارت کرکے ان خیالات کا اظہار کیا تو اس پر چنداں تعجب نہ ہونا چاہیئے بلکہ یہ سمجھیئے کہ پریم چند کا فن ایک دائرہ کی صورت میں تکمیل پاگیا:

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اترے گا، جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں، کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔"

پریم چند کا خطبۂ صدارت ترقی پسند ادب کی تحریک کے لیے ایک طرح سے منشور کی حیثیت اختیار کرگیا۔ پریم چند کے افسانوں نے جس ذہنی رویہ کا انفرادی سطح پر اظہار کیا تھا۔ اب وہ ایک تحریک کی صورت میں باقاعدہ ادبی منصوبہ بندی کے طور پر صورت پذیر ہو رہا تھا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک سے وابستہ سبھی افسانہ نگار تلخ حقائق پسند اور حقیقت نگار تھے۔ لیکن تمام قدآور افسانہ نگاروں نے زندگی اور فن پر اپنی مخصوص انفرادیت کی چھاپ بھی لگائی، چنانچہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے افسانوں کی صورت میں جہاں اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کی روایت نے اپنی جڑیں مضبوط کیں۔ وہاں زاویۂ نگاہ اور اندازِ بیان نے سبھی کو ایک دوسرے سے منفرد بھی بنائے رکھا۔ مثلاً کرشن چندر اور احمد ندیم قاسمی دونوں میں فطرت و

مناظر کی رنگین تصویر کشی مشترک قرار دی جا سکتی ہے. لیکن یہ رنگین مناظر محض فطرت کے حسن کو دوبالا کرنے کے لیے نہیں ہیں، اور نہ ہی وہ ان سے زندگیوں کی تلخیوں کو کیموفلاج کرتے ہیں. بلکہ اس رنگینی کے تناظر میں زندگی کی بدصورتی کا تضاد مزید نمایاں ہوتا ہے، کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اور احمد ندیم قاسمی کے گاؤں کی زندگی پر لکھے گئے افسانوں میں یہ رجحان نمایاں ہے لیکن عجب اتفاق ہے کہ شہر پہنچ کر دونوں کے ہاں رنگین نگاری ختم ہو جاتی ہے، شاید اس لیے کہ بمبئی اور لاہور ایسے شہروں کی گرد و غبار سے اٹی دنیا میں حسنِ فطرت کے رنگین پردے کی ضرورت نہیں رہتی.

شاید یہ موازنہ عجیب سا محسوس ہو لیکن مجھے راجندر سنگھ بیدی اور مجید امجد ایک ہی انداز کے فن کار نظر آتے ہیں. دونوں نے انسانی سائیکی کی پیچ در پیچ جہات سے دلچسپی رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنی تخلیقات میں جس اعلیٰ ہنرمندی کا ثبوت دیا، وہ بطورِ خاص قابلِ توجہ ہے، جس طرح بیدی نے اپنے افسانوں کی تکنیک سے ناقدین کو مسحور کیے رکھا، اسی طرح مجید امجد نے بھی شعری تکنیک میں جو تجربات کیے ناقدین ابھی تک ان کی گرہ کشائی میں مصروف ہیں، یہی نہیں بلکہ دونوں کو تنہائی کا جو شدید احساس ہے. اس نے انہیں جنس کے باطن میں جھانکنے کے لیے وہ دریچہ مہیا کیا، جس سے دونوں کے فن کے ایک خاص پہلو نے جلا پائی ہے. اس ضمن میں تو میں اس انتہا تک جانے کو تیار ہوں کہ اگر بیدی شاعر ہوتا تو وہ مجید امجد جیسا ہوتا اور اگر مجید امجد افسانے لکھتا تو بیدی ایسے!

حقیقت نگاری اگر اپنی منطقی انتہا تک پہنچ جائے تو واقعیت نگاری بن جاتی ہے. اگر زندگی کی رومانوی عینک کے رنگین شیشوں کے برعکس اپنے تمام حسن و قبح سمیت تصویر کشی حقیقت پسندی ہے تو حقیقت کی کیمرہ عکاسی اور کلینکل رپورٹ واقعیت نگاری ہوگی، اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ جزئیات نگاری کے لیے بعض

فنکاروں نے واقعی کلینکل انداز اپنایا جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے ایملی زولا نے "DRUNKERED"
میں نیناں کے باپ کی بیماری اور "NANA" میں نیناں کے چیچک کو درست طور
سے بیان کرنے کے لیے ہسپتالوں میں مریضوں کو دیکھ کر بیماری کی کیفیات کے نوٹس
لیے تھے۔ اردو افسانہ میں منٹو (اور کسی حد تک) عصمت کے ہاں کامیاب قسم کی
واقعیت نگاری ملتی ہے۔ گو جنس نگاری کی بدنامی نے دونوں کو متنازعہ بنائے
رکھا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ دونوں کے جوہر محض جنسی افسانوں میں نہیں کھلتے
منٹو نے اپنی زبان، تکنیک اور جزئیات سے افسانہ کو واقعیت کی وہ جہت عطا کی،
جواب صرف اسی سے مخصوص ہو کر رہ گئی ہے۔ منٹو نے جنس کی محرک نفسی کیفیات
اور لاشعوری عوامل کی طرف کوئی توجہ نہ دی جس کے نتیجہ میں جنس پر مبنی اس کے
افسانے بلیک اینڈ وہائٹ فلم معلوم ہوتے ہیں۔

اردو افسانہ کی ان قدآور شخصیات کو اپنے اپنے مخصوص انداز میں رجحان ساز
قرار دیا جا سکتا ہے چنانچہ آئندہ ربع صدی میں جہاں ان کے فن
کی نئی جہات دریافت کیں، وہاں ان کے بتائے ہوئے راستوں پر چلنے والوں کا بھی
ایک جمِ غفیر پیدا ہو گیا، اس حد تک کہ ترقی پسند افسانہ غربت vs امارت، مزدور
vs سرمایہ دار اور کاشت کاری v زمیندار پر مبنی فارمولا افسانہ بن کر رہ گیا روح
اور اثر سے عاری اردو کی فارمولا فلم کی مانند۔

اپنی موجودہ صورت میں علامتی اور تجریدی افسانے کو ترقی پسند افسانوں کا
ردعمل بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند افسانے کی اساس خارجیت اور حقیقت نگاری
پر تھی۔ اسی حقیقت نگاری نے بعض اوقات ذہن کو کیمرہ کا لینز (LENSE)
تو بنا دیا لیکن خارجیت سے رشتہ کبھی نہ ٹوٹا، جب کہ علامتی اور تجریدی افسانے نے
خارجیت کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کے اس مخصوص تصور کو بھی مسترد کر دیا جسے

بسا اوقات سماجی حقیقت نگاری کا نام دیا گیا۔

جب ایک رجحان اپنی منطقی انتہا تک پہنچ کر اپنے داخلی تضادات اجاگر کرنے کی منزل تک آ پہنچے تو پھر اس کے خلاف ردِعمل ناگزیر ہو جاتا ہے حقیقت نگاری اور واقعیت پسندی افسانے کے ارتقاء میں اپنا تاریخی کردار ادا کر چکی تھی اور بدلے شعور اور نئی سوچ کے تناظر میں اب یہ اظہار میں ممد ہونے کے باوجود کسی حد تک رکاوٹ کا باعث تھی، ترقی پسند افسانہ میں خارجیت پر جو زور دیا جاتا تھا۔ اب اس کا ردِعمل باطن سے رغبت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اور ایک سہانی صبح افسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت اور تجرید کا موڑ طے کر چکا ہے۔ گو یہ موڑ آثار ارتقاء کے اصول کے مطابق تھا لیکن پھر بھی اس کی مخالفت ہوئی تو اس کی ایک ہی وجہ سمجھ میں آ سکتی ہے کہ یہ تبدیلی بالکل اچانک ہوئی اور اتنی اچانک کے قارئین (بلکہ ناقدین بھی) ذہنی طور سے اس کے لیے تیار نہ تھے۔ ہوتا یہ ہے کہ کسی رجحان کی قطعی صورت میں رونمائی سے قبل "AVANT GARDE" کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ قدیم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانہ کے لیے پریم چند نے ادا کیا تھا: لیکن ہوا یہ کہ سب کے اعصاب پر حقیقت پسند افسانہ یوں چھایا رہا کہ ذہن اس سے "CONDITIONED" ہو کر رہ گئے۔

علامت اور تجرید کے درمیان "عبوری" دور کا افسانہ نہیں ملتا، اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایک تو علامتی اور تجریدی افسانہ ابھی تک نزاعی چلا آ رہا ہے۔ اس کی شاید یہ بھی وجہ ہو کہ ابھی تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار نہیں آیا جسے علامتی یا تجریدی افسانہ میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کا ہم پلہ قرار دیا جا سکے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہم عصر افسانہ پر علامتی اور تجریدی افسانوں نے ایسے دیرپا نقوش نہ چھوڑے جنہیں

گھرے یا نمٹ قرار دیا جا سکتا ہو۔ اس لیے یہ کسی تحریک کی صورت میں نہ پنپ سکا اور نہ ہی افسانہ نگاروں کی نئی پود اس سے اس طرح اثرات قبول کر سکے گی، جس طرح ترقی پسند افسانہ نے افسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل کو متاثر کیا تھا بلکہ اب تو یوں محسوس ہو رہا ہے۔ جیسے ان کے ردعمل میں حقیقت نگاری مزید قوت اور استحکام حاصل کر رہی ہے۔

علامتی اور تجریدی افسانہ گو "آج" کی پیداوار معلوم ہوتا ہے، لیکن اس کا آغاز اتنا اچانک نہیں جتنا بعض اوقات قارئین کے ردعمل سے محسوس ہوتا ہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بعض ایسے افسانے بھی لکھے جو آج کے مفہوم کے لحاظ سے خالص علامتی اور تجریدی تو نہ تھے لیکن ان کے روپ میں حقیقت پسند افسانہ علامت اور تجریدیت کی طرف مائل پرواز نظر آتا ہے یوں ..... وہ حقیقت اور علامت اور واقعیت اور تجریدیت کے درمیان "نومینز لینڈ" (NOMAN 'S LAND) ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ کرشن چندر کا "دو فرلانگ لمبی سڑک" جو بغیر پلاٹ کا ایک کامیاب افسانہ سمجھا جاتا ہے۔ اور میرزا ادیب کا "درونِ تیرگی" بلاشبہ علامتی افسانہ کی اولین صورت قرار دیا جا سکتا ہے۔ "دو فرلانگ لمبی سڑک" کے بعد بغیر پلاٹ کے افسانے کافی تعداد میں لکھے گئے اور ظاہر ہے کہ اس سے اگلا قدم تجریدیت ہی کا ہو سکتا تھا۔

اب افسانہ کا رُخ خارج سے ہٹا کر باطن کی "KALEDIOSCOPIC" دنیا کی طرف موڑ دیا گیا۔ افسانہ نگار اب زندگی کی درست تصویر کشی کے لیے گلی کی نالیاں نہیں چھانتا بلکہ داخلی خلاء میں سفر کرتا ہے۔ ترقی پسند ادب میں انسان اور انسان دوستی پہلے آدرش بنے۔ اور پھر نعرہ! لیکن جدید ترین افسانے نے اس نعرہ کو کوئی اہمیت نہیں دی، گو اس نے بھی انسان ہی کو اپنا موضوع قرار دیا، لیکن اندازِ نظر تحلیلی رکھا۔ چنانچہ آج کے افسانوں میں انسان اپنی ذات کے ہفت خواں طے کرتا

نظر آتا ہے۔ انتشارِ ذہن جس نفسی تقسیم پر منتج ہوتا ہے۔ اس کی تصویر نظر آتی ہے۔ اور شکستِ ذات جن المیوں کو جنم دیتی ہے۔ ان کی کہانی سنائی جاتی ہے۔ حقیقت پسندی تو یہ بھی ہے کہ لیکن فرق یہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ نے "داخلی حقیقت نگاری" کو اپنا شعار بنایا۔

علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ بالکل جداگانہ ہیں اور ہر دو کے تکنیکی تقاضے الگ الگ ہیں۔ لیکن بالعموم دونوں کو ایک ہی سانس میں ایک دوسرے کے مترادف قرار دے دیا جاتا ہے۔ علامتی افسانہ کی اساس بالعموم کسی تلمیح قدیم داستان یا مذہبی قصہ پر ہوتی ہے۔ کبھی اس میں MYTH سے کام لیا جاتا ہے تو کبھی بچوں کی کہانیوں سے۔ لیکن یہ سب کچھ یوں بیان کیا جاتا ہے کہ ماضی کے "تناظر میں حالیہ وقوعہ رنگ افروز نظر آتا ہے۔ یہ علامتی افسانہ کی اساسی صفت ہے۔ یہ ماضی پرستی نہیں اور نہ کہنہ روایات کو زندہ کرنا بلکہ ماضی کی روشنی سے حال کی تاریکی اجاگر کی جاتی ہے۔

افسانہ میں علامت کے استعمال کا مطلب ہے کہ افسانہ نگار زندگی پر روشنی ڈالنے کے لیے تمام زندگی کے کینوس میں سے کسی ایک ایسی چیز کو منتخب کرتا ہے جو سب کی علامت بن سکتی ہو۔ اس میں ہر نوع کے جزئیات سے حقیقت پر روشنی ڈالنے کے برعکس صرف ایک علامت سے ترجمانی کی جاتی ہے، یہ علامات عام زندگی سے اخذ شدہ عام فہم علامات بھی ہو سکتی ہیں اور خود ساختہ اور وضع کردہ مبہم اور اشکال والی بھی ہو سکتی ہیں۔ علامت سے لاشعور کی ترجمانی بھی ہو سکتی ہے اور یہ اس سے فرار کا ایک انداز بھی بن سکتی ہے، الغرض افسانہ نگار اور قاری دونوں کے لیے علامتی افسانہ بعض مخصوص قسم کے نفسی تقاضوں کی تسکین (یا پھر عدم تسکین) کا باعث بن سکتا ہے۔

علامات کے انتخاب میں ہر طرح کی آزادی ہے۔ چنانچہ قدیم اساطیر سے لے کر جدید کمپیوٹر تک سب سے استفادہ کیا جا سکتا ہے۔

علامتی افسانہ اس احساس پر مبنی ہوتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کی بنا پر ماضی کے تمام نفسی وقوعات آج کی نسل کی بھی میراث ہیں۔ اسی لیے افسانہ نگار اساطیر، . . . داستانوں اور تلمیحات کے اسی پہلو کو بطور علامت استعمال کرتا ہے۔ جو آج کی صورت حال کی ترجمانی کے لیے بھی علامت کا کام دے سکتی ہے۔ بالفاظ دیگر ماضی اور حال کے نفسی وقوعات کی تشریح ایک ہی علامت سے کی جاتی ہے اور یوں ماضی اور حال کے درمیان علامت ایک پُل کا کام کرتی ہے۔ "آخری آدمی" (انتظار حسین) کے افسانے اس سلسلہ میں بہت اچھی مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تجریدی افسانہ دراصل تکنیک کا افسانہ ہے۔

افسانہ نگار ایک خاص تاثر کی تشکیل کے لیے تاثر انگیزی کے تمام مروج قواعد سے انحراف کرتا ہے۔ اب تک افسانہ میں وحدتِ تاثر پر بہت زور دیا گیا تھا چنانچہ کسی زمانہ میں تو پلاٹ کو نقشہ بنا کر سمجھایا جاتا تھا، لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء سے کوئی دلچسپی نہیں۔ زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے۔ اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے۔ مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ وہ انتشار کی تصویر انتشار سے ہی ابھارتا ہے، یوں دیکھا جائے تو تجریدی افسانہ واقعیت پسندی کے ذیل میں آجاتا ہے۔ لیکن یہ واقعیت پسندی خارجی نہیں بلکہ باطنی ہے۔

تجریدی افسانہ انسان کو متنوع اور بعض اوقات باہم متصادم نفسی کیفیات کے روپ میں دیکھتا ہے اسی لیے وہ انسان کو اس کے جسمانی یا TANGIBLE روپ

میں پیش کرنے کے بجائے اس کی نفسی تصویر کشی کی سعی کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے جدید نفسیات سے خصوصی استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ تلازم خیالات (ASSOCIATION OF IDEAS) اور شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں۔ ان کی بناء پر افسانہ میں "لچک" پیدا ہو گئی۔ تلازمِ خیالات اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورا ہو گیا۔ تجریدی افسانہ نے وقت کا اپنا تصور وضع کیا ہے اور یہ تصور سراسر داخلی ہے۔ چنانچہ نفسی کیفیات کے تحت ماضی اور حال، شام سویرے کی مانند گلے ملتے نظر آتے ہیں ...۔ مسعود اشعر کے افسانے اس لحاظ سے منفرد مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔

تجریدی افسانہ تجریدی مصوری اور آزاد نظم سے مشابہت رکھتا ہے۔ تجریدی مصوّر نے تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کو یکسر ختم کر کے تصویر کے اجزاء کو بکھیر کر باندازِ نو تاثر کی تخلیق نو کی۔ آزاد نظم اور پابند نظم میں وہی فرق ہے۔ جو تجریدی اور پابند افسانہ میں ہے، پابند نظم اور پابند افسانہ دونوں فارم کی اہمیت کے قائل تھے۔ اس حد تک کہ فارم پر بعض اوقات تاثر بھی قربان کر دیا جاتا۔ آزاد نظم کی مانند تجریدی افسانہ نے بھی فارم کی قیود سے بغاوت کی ہے۔ جس طرح آزاد نظم میں شعریت، قوافی سے نہیں بلکہ انفرادی مصرعوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ جس طرح تجریدی افسانہ میں اسلوب سے شعریت پیدا کی جاتی ہے۔ یہ ہر تجریدی افسانہ نگار کی خصوصیت تو نہیں۔ لیکن بعض (مثلاً بلراج مینرا) نے اس پر خصوصی زور دیا ہے۔

اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدتِ زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک

مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانہ کا ہے۔ روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی رابطہ رکھنے کے لیے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہ کیا جا سکتا تھا۔ بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجریدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہو گیا کہ افسانہ کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں ادھر شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لاشعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اس اندازِ نظر نے "سرریلیزم" کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی مرتبہ وقت کے جبر اور اس کے نتیجہ میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہو گیا تو اس کے لیے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسان ہو گئی جن میں انسانی سائیکی کے "تذبذب اور بے یقینی کی "بے وزن" (WEIGHTLESSNESS) کیفیت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال)، اور تحت الشعور (ماضی)، کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈ مڈ نظر آتا ہے۔

جہاں تک اردو افسانہ کا تعلق ہے تو انتظار حسین، جوگندر پال، بلراج مینرا، مسعود اشعر، رام لعل، سریندر پرکاش، انور سجاد، رشید امجد وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ لیکن ایک بات ہے کہ ان میں سے بہت کم ایسے ہیں۔ جنہیں خالص علامتی افسانہ نگار قرار دیا جا سکتا ہو، ممتاز شیریں نے ہمیشہ سیدھا سادا افسانہ لکھا لیکن انہوں نے "میگھ ملہار" میں علامتی انداز اپنایا۔ انتظار حسین کے افسانے علامت کے مروّج تصور کے مطابق علامتی نہیں قرار دیے جا سکتے۔

انتظار حسین نے داستانوں اور تلمیحات پر افسانہ استوار کیا۔ یہی نہیں بلکہ "آخری آدمی" اور "کایا کلپ" ایسے افسانوں کا تو اسلوب بھی داستانی ہی ہے جب کہ "زرد کتا" ملفوظات کے پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ "دوسرے آدمی کے ڈرائینگ روم میں" کے مصنف سریندر پرکاش نے البتہ اپنے بعض افسانوں میں علامت کا بہت اچھا استعمال کیا ہے۔ بلراج مینرا، انور سجاد اور رشید امجد کا رجحان تجرید کی طرف ہے۔ بلراج مینرا نے "کمپوزیشن" میں تجرید کی بہت اچھی مثال پیش کی ہے۔ پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جا سکتی ہے لیکن "چوراہا" اور "استعارے" کے بعد اب یوں لگتا ہے کہ غالباً وہ اب صرف اسی وجہ سے ہی پہچانا جائے گا کیونکہ اب اس کی تجرید کا دم خم ختم ہو چکا ہے۔ رشید امجد نے محنت اور لگن سے ابتدائی افسانوں کے برعکس اب تکنیک اور اظہار میں جو مہارت حاصل کر لی ہے، اس کی بنا پر اب وہی خالص تجریدی افسانہ نگار آتا ہے۔

گو جوگندر پال، رام لعل اور مسعود اشعر کا ایک ساتھ نام نہیں لیا جا سکتا لیکن ان تینوں میں غالباً یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان پر کلیتہً علامت یا تجرید کا لیبل نہیں لگایا جا سکتا۔ ان کے یہاں علامت کے ساتھ ساتھ "کہانی پن" بھی مل جاتا ہے۔ اسی طرح تجرید کے معاملہ میں بھی ان کا رویہ خاصا محتاط نظر آتا ہے ان کی تجریدیت افسانہ کی فضا سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور یوں وہ کرداروں کی سیال ذہنی کیفیت کی ترجمان بن جاتی ہے۔ اس لیے خالص تجریدی افسانہ لکھنے والوں کے مقابلہ میں ان کی کہانیاں نسبتاً آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہیں۔

اس بات سے ایک اور سوال جنم لیتا ہے۔ کیا کہانی کا سمجھ میں آنا ضروری ہے؟ حقیقت پسند کا جواب ہاں میں ہوگا، تو تجرید پسند کا انکار میں! دونوں باتیں متضاد ہونے کے باوجود صحیح ہیں۔ کیونکہ حقیقت پسند زندگی کو وقت کے تسلسل

میں منطقی روابط کے روپ میں دیکھتا ہے۔ جب کہ تجریدی افسانہ نگار زندگی کی بے معنویت اجاگر کرنے کو کمالِ فن سمجھتا ہے اور اسی میں تجرید کا جواز ہے۔

ادب کوئی جامد چیز نہیں بلکہ اس پر بھی، ثبات ایک تغیر کو ہے والی بات صادق آتی ہے۔ بعض ناقدین ابھی تک افسانہ میں علامت پسندی اور تجریدیت کو ذہنی طور سے قبول نہیں کر سکے۔ ابتداء میں تو یوں محسوس ہوتا تھا جیسے افسانہ میں یہ نئے تجربات محض تفنن کے لیے ہیں۔ لیکن اب جب کہ اس انداز میں لکھنے والوں کا ایک حلقہ بن چکا ہے تو متنوع افسانوں کی بناء پر اب یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ اس نئے انداز میں سنسنی خیزی نہیں بلکہ چیزے دگر بھی ہے۔ اور یہی اسکے مستقبل کی ضامن ہے۔

تنقید

سماجی محرکات کی تلاش

عمرانی تنقید [لہ]

نسل، ماحول اور لمحۂ تخلیق، تاریخی تنقید کی بنیاد ان تین عناصر پر استوار تھی اور عمرانی (یا بعض کے نزدیک سماجی) تنقید نے ان میں سے صرف ایک عنصر... ماحول .... کو لے کر اس کا ژرف نگاہی سے تجزیہ کر کے اور اس سے وابستہ مختلف النوع عوامل کا محدب شیشہ میں سے مطالعہ کرتے ہوئے ادب کی تخلیق اور قلم کار کی تشکیل میں سماجی محرکات کی تلاش ہی کو اساسی اہمیت دے کر ادبی تنقید کو سماجی علوم کے ایک شعبہ کو حیثیت دے دی۔

ابتدا ہی میں اس امر کی توضیح لازم ہے کہ عمرانی تنقید میں سماج، ماحول اور عمرانی عوامل ایسی اصطلاحات اپنے محدود معانی میں استعمال نہیں ہوتیں، بلکہ

لہ۔ "SOCIOLOGICAL CRITICISM"

سماج ایک وسیع کل ہے جس میں تہذیبی عناصر اور تمدنی عوامل سبھی شامل ہیں۔ سماج کی تشکیل میں جو تہذیبی اور تمدنی محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ ان کا جداگانہ مطالعہ بذاتِ خود علم کے نئے آفاق سے روشناس کراتا ہے، کسی بھی سماج میں بعض مخصوص عقائد، رسوم و رواجات یا پھر توہمات اور تعصبات وغیرہ بظاہر تو آزاد، خود رو اور خودکار معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن درحقیقت یہ سب ایک ہی رشتہ میں منسلک ملیں گے۔ ان کے پس منظر میں صدیوں کا انسانی شعور ہوتا ہے۔ ایک عقیدہ کسی ایک سماج میں بآسانی جڑ پکڑ لیتا ہے، جب کہ وہی کسی اور سماج میں ... "ناموافق زمین" کی بنا پر ... اجنبی پودے کی طرح کملا جاتا ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات کے جوابات کے لیے ہمیں علم الانسان سے رجوع کرتے ہوئے انسانوں اور ان سے جنم لینے والے تمدنی بُعد اور تہذیبی تغیرات کا تقابلی مطالعہ کرنا ہوگا۔ اسی طرح قدیم غیر متمدن اور جدید معاشروں میں مروج اندازہائے فکر میں کہاں کہاں مماثلت ہے، اور کن کن امور میں اختلافات ہیں اور کیوں ...؟ ایسے مسائل کو بھی علم الانسان کی روشنی میں سلجھایا جا سکتا ہے۔ مزید گہرائی میں جانا ہو تو اساطیر سے رجوع کرنا ہوگا اور پھر اور زیادہ گہرائی میں جانے کے لیے ژنگ کے اجتماعی لاشعور کی راہنمائی ضروری ہوگی۔

عمرانی نقاد کے دو اہم فریضے ہیں۔ سب سے پہلے تو وہ ایک مخصوص سماج اور معاشرہ سے وابستہ رجحانات کے تجزیہ سے ایک خاص عہد کے ذہنی پس منظر کا تعین کرتا ہے۔ اسی سلسلہ میں وہ سماج کے ہر اس شعبہ سے امداد لے گا، جو کسی بھی لحاظ سے اس کے مطالعہ میں نئی جہات کے اضافہ کا موجب بن سکے۔ اس ذہنی پس منظر اور اس کی تشکیل کرنے والے تمدنی عناصر کا تجزیہ اس بناء پر بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ نقاد نے اسی کے حوالہ سے تخلیق کار اور تخلیقات کا جائزہ لینا ہوتا ہے۔ تاریخ ادب

کے سرسری مطالعہ سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ استثنائی مثالوں سے قطع نظر مختلف زمانوں میں خاص نوع کے خیالات و نظریات ہی کے چراغ جلے اور مخصوص اندازِ نظر کا حامل ادب تخلیق ہوتا رہا اور غالباً یہی عمرانی تنقید کا سب سے بڑا فائدہ بھی ہے کہ اس کی امداد سے بآسانی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ایک خاص عہد، خاص نوع کے ادب کی تخلیق کا کیسے موجب بنتا ہے۔ اور ایک عہد کا ادیب دوسرے عہد کے ادیب سے کیسے اور کیوں ممتاز ہوجاتا ہے؟

اس سوال کا جواب ہڈسن نے یوں دیا:-

"کسی عہد کی توانائی اپنے اظہار و اخراج کے لیے جن وسائل کو بروئے کار لاتی ہے۔ ادب بھی ان میں سے ایک ہے۔ یہ اس لیے کہ سیاسی تحریکوں، مذہبی تصورات فلسفیانہ افکار اور فنونِ لطیفہ سبھی میں وہی توانائی رقص فرماتی ہے"

عصری رجحانات کے مطالعہ کے لیے اردو میں دہلی اور لکھنو کے دبستانوں کی مثال بے حد نمایاں ہے۔ ان دونوں دبستانوں کے مخصوص رجحانات ان میں قطبین کا بُعد پیدا کردیتے ہیں۔ دونوں دبستانوں کے اثرات سطحی بھی نہیں قرار دیے جاسکتے ورنہ میرؔ لکھنو میں اپنا رنگِ سخن ترک کردیتے۔ وہ شاعرانہ شعور جس کی پختگی دہلی میں ہی ہوچکی تھی۔

عمرانی تنقید کی رو سے اُن دونوں دبستانوں کے خصائص کی وجوہات سماجی محرکات میں تلاش کی جاسکتی ہیں اور یہ ہے بھی درست کہ دونوں شہروں میں سیاسی حالات کی وجہ سے طرزِ بود و باش اور اندازِ زیست ایک دوسرے کے برعکس تھا۔ اس لحاظ سے کسی لکھنوی شاعر کے کلام پر محاکمہ سے پیشتر ان تمام سماجی عوامل کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ جنہوں نے لکھنوی سماج کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر اس تہذیب و

تمدن کی بنیاد ڈالی، جس نے افراد میں وہ مزاج پیدا کیا جسے "دہلوی" سے متمیز کرتے ہوئے "لکھنوی" کہہ سکتے ہیں۔ یوں جب اس عہد کے ذہن کو مخصوص سانچے میں ڈھالنے والے عناصر کی تفہیم ہو جائے تو پھر ان کی روشنی میں شاعر کے کلام کا جائزہ لے کر اس امر کا تعین کرنا ہو گا کہ ان سماجی عناصر نے اس کے کلام میں کہاں تک فروغ پایا۔ اس نے کن سماجی محرکات کا خصوصیت سے اپنے فن میں انجذاب کیا اور کن سے محترز ہوا اور کیوں.... ؟ مثلاً مصحفی کا مطالعہ اس انداز نظر کو اپنائے بغیر مشکل ہو گا۔

عمرانی تنقید کا اگر اس کی دبستانی حیثیت سے قطع نظر کرتے ہوئے جائزہ لیا جائے تو یہ ایسا طریق کار ہے، جو ادبی مورخ کے لیے خصوصیت سے مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ ادبی مورخ کیونکہ تمام ادب یا کسی مخصوص صنف ادب کے ارتقار سے دلچسپی رکھتا ہے۔ اس لیے اگر وہ ادب کے مخصوص ادوار، مختلف دبستانوں اور فکری تحریکوں کا ان کے مخصوص عصری تقاضوں اور ان سے وابستہ سماجی محرکات کے تناظر میں جائزہ نہ لے تو اس کے فیصلوں میں غلطی کا امکان ہو سکتا ہے۔ تمام ادبی شخصیات اور تحریکات کے صحیح جائزہ کو یہ لازم ہے کہ وہ ان سب کا بدلتے سماجی دھارے کے ساتھ ساتھ مطالعہ کرتے ہوئے ان مخصوص سماجی عوامل کی نشاندہی کرے، جنہوں نے کسی خاص نظریہ، تحریک یا ردعمل کو جنم دیا۔ یوں سرسید کی تحریک اور حالی، اکبر، نذیر احمد وغیرہ کے مطالعہ کے لیے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی اس سے پہلے کے مسلم تمدن اور اس کے بعد قدروں میں انقلابات وغیرہ کا تجزیہ ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو تنقید میں گو عمرانی تنقید باقاعدہ دبستانوں کی صورت میں نہیں ملتی لیکن ادب پاروں کی تفہیم کے لیے سماجی محرکات کے مطالعہ پر زور دینے والے نقادوں کی کمی نہیں۔ خصوصیت سے مارکسی نقادوں نے تو سماجی محرکات پر بھی خاصی بحث کی گو ان کا اندازِ نظر جدلیاتی مطالعہ کی وجہ سے خاصا مختلف ہوتا تھا لیکن اس کا اتنا

اثر ضرور ہوا کہ ادبی تجزیہ کے لیے سماجی محرکات کی تلاش کی اہمیت واضح ہوگئی، لیکن بعض اور غیر مارکسی نقادوں کے ہاں بھی اسی رجحان کا کسی حد تک مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی آل احمد سرور اور ڈاکٹر وحید قریشی، گو تینوں ہی مختلف نقاطِ نظر کے حامل نقاد ہیں لیکن احتشام حسین کی مانند تینوں ہی سماجی محرکات کی چھان پھٹک کرتے ملتے ہیں۔

ادبی تاریخ کے ضمن میں بھی نقادوں نے سماجی اہمیت کے سوال پر خصوصی توجہ دی اور مختلف ادوار کے شعری مزاج کو سمجھنے میں ان سے ہر ممکن راہنمائی حاصل کی، چنانچہ "دلّی کا دبستانِ شاعری" میں "دہلویت" اور "لکھنویت" کے تقابلی مطالعہ کے ضمن میں ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے جس انداز کو روا رکھا، وہ کسی بھی عمرانی نقاد کا ہو سکتا ہے۔

ڈاکٹر صاحب کے بقول:

"...... قبل اس کے کہ پہلے اہم معنوی اختلافات کا احاطہ کیا جائے، دونوں مقامات کے تمدن اور ادبی شعور کا تجزیہ ازبس ضروری ہے تاکہ اس سے یہ اخذ ہو سکے کہ یہ اختلافات کن وجوہ سے ظہور پذیر ہوئے اور ان کے پس پردہ کون سے تمدنی اور تہذیبی عناصر کارفرما تھے"۔

انگریزی میں ناول نگاری کے مطالعہ کے لیے عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول یا افسانہ میں مصنف زندگی کا اس کے وسیع ترین سماجی مفہوم میں جائزہ لیتا ہے۔ اس کا اندازِ نظر ذاتی ہو سکتا ہے۔ زندگی کو دیکھنے (اور قارئین کو دکھانے) والا زاویۂ نگاہ بھی انفرادی ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ کیونکہ خارجی زندگی کا وسیع پیمانہ پر جائزہ لیتے ہوئے سماج کی مختلف النوع تصویریں پیش

کرسکتا ہے۔ اس لیے عمرانی تنقید بہت کارآمد ثابت ہوسکتی ہے۔ چنانچہ ایڈمنڈ ولسن نے چارلس ڈکنز اور کپلنگ کا مطالعہ عمرانی تنقید سے ہی کیا۔ اسی طرح ہمفری ہاؤس کی کتاب "ڈکنز ورلڈ" کا نام بھی اسی سلسلہ میں لیا جاسکتا ہے۔ اس نے اپنی تنقید کے بارے میں جو لکھا وہ گویا چند سطروں میں عمرانی تنقید کا خلاصہ ہے:

"میری یہ کتاب واضح اور تفصیلی طور سے ڈکنز کی تحریروں اور ان تحریروں کے عہد میں پائے جانے والے رابطہ کو اجاگر کرنے کی سعی کرے گی، علاوہ ازیں اس کے اصلاحی نقطۂ نظر...... وہ کن امور میں اصلاح کا خواہاں تھا۔ اس کے ہاں زندگی کے بارے میں جو اندازِ نظر ملتا ہے۔ اور وہ معاشرہ جس میں کہ وہ خود سانس لے رہا تھا، ان سب کے باہمی رابطہ کو اجاگر کیا جائے گا۔"

عمرانی تنقید کو خصوصیت سے مدِّنظر نہ رکھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ اگر ہر نوع کا ناول نہیں تو کم از کم سماجی مسائل سے بحث کرنے والے ناولوں یا افسانوں پر تنقید کے وقت سماجی عوامل سے چشم پوشی گمراہ کن ہوسکتی ہے، نذیر احمد کا "ابن الوقت" مرزا رسوا کا "امراؤ جان ادا" پریم چند کی تمام تخلیقات، سعادت حسن منٹو اور کرشن چندر کے افسانے اور عصمت چغتائی کا "ٹیڑھی لکیر"...... یہ اور اسی نوع کے دیگر ناولوں یا افسانوں کا مطالعہ اس مخصوص سماج اور ماحول سے آنکھیں بند کر کے نہیں کیا جاسکتا۔ اگر خود نقاد کو "سماج" کے بارے میں کچھ نہیں معلوم تو وہ سماجی حقیقت نگاری" کو کو کیا جانے؟

ان مثالوں کا یہ مطلب نہیں کہ عمرانی تنقید صرف افسانوی ادب ہی کے لیے راہنما بن سکتی ہے، ایسا نہیں، اور شعری تخلیقات کا بھی

اس کی روشنی میں جائزہ لیا جاسکتا ہے اور لیا گیا ہے۔ دبستانِ لکھنو کے شعرا، مثنوی اور ریختی وغیرہ کے مطالعہ میں عمرانی تنقید سے خصوصی امداد لی جاسکتی ہے۔

الہامی سرچشموں کی تلاش:

رومانی تنقید[1]

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے، اس لیے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جا سکتا۔ اس تحریک کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اسی کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہوا گو اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں، لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانی طرزِ احساس اور رومانی زاویۂ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرتِ استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی، چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گرہیں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال

---

[1] "ROMANTIC CRITICISM"

میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھا جائے
جس کا عنوان یہ ہو :

"رومانی کون نہیں" اور "رومانیت کیا نہیں"!

اردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات
کی جگالی پر ہے۔ اس لیے اردو تنقید میں رومان اور رومانی ایسی اصطلاحات نے
کافی سے زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں۔ اسی لیے اختر شیرانی شاعرِ رومان ہے تو۔۔۔۔
سجاد حیدر یلدرم رومانی افسانہ نگار رہے، جب کہ نیاز فتح پوری رومانی نقاد کہلایا۔
ان پر یہ لیبل اتنی طویل مدت سے چسپاں کیے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے
لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے ہی نہ ہوں، یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدرِ
ظرف غالب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر دریافت کر رکھے ہیں۔

ویسے انگریزوں میں بھی ان الفاظ کی نزاعی حیثیت برقرار ہے، یہی نہیں بلکہ
علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفاہیم میں بھی وسعت
اور پیچیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے، جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات
سے لگایا جا سکتا ہے چنانچہ اگر ایک طرف ایف ایل لوکس[1] نے ہومر کو پہلا رومانی مانا
تو دوسری طرف سکاٹ جیمز[2] نے لان جائی نس کو! جب کہ ان دونوں میں صدیوں
کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد!

رومانیت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا
ہے۔ اس لیے لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواب جوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ

۱۔ "THE DECLINE AND FALL OF THE ROMANTIC IDAL" P.55

۲۔ "MAKING OF LITERATURE" p.6

کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر دادِ تحقیق دی ہے، چنانچہ لوکس نے محولا بالا تصنیف میں اس ضمن میں بیش بہا معلومات جمع کی ہیں، سو اس کے بقول:

"رومتہ الکبریٰ کے سقوط کے بعد جب دورِ انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی "LINGUAS LATINA" کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرضِ وجود میں آگئی جسے رومانی ("LINGUAS ROMANICA") کہتے تھے، اسی سے "ROMANICE" اور "ROMANCE" ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام "ROMANZ" تھا۔ بعدازاں صوبائی زبان "ROMANCE" کہلائی۔ اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لیے یہ نام استعمال ہوتا رہا۔ فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں لکھے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا۔ چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعدازاں نثری قصوں کے لیے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل بیان اور فینٹاسٹک تحریروں کے لیے استعمال ہونے لگا، چنانچہ اس دور کی رومانٹک تحریر بنیادی طور پر ما فوق الفطرت عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔"

اگر صرف لفظ رومانس کے ہر دم متغیر مفاہیم کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی بیان کرتی ہے، سترہویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں، چنانچہ ۱۶۳۸ء میں رومانس بطور جھوٹی کہانی کے

ہے تو ۱۶۵۹ء میں رومانٹک بطور جعلی کے ہے۔ جب کہ ۱۶۶۳ء میں رومانسر جھوٹے کے لیے آیا ہے۔ علاوہ ازیں ۱۶۵۳ء "ROMANCIAL" ۱۶۵۴ء "ROMANY" اور ۱۶۷۸ء "ROMANTICAL" میں ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارہویں صدی میں، رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب وغریب پراسرار اور تحیر خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہوگیا، حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ بولنے والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب "STRANGE AS ROMANCE" عام استعمال ہونے لگا۔

چنانچہ پراسراریت اور تحیر خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوتھک ویرانوں عجیب وغریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگر دل خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کرلیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے معانی کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لیے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفاہیم کا سلسلہ بھی دراز ہے۔

رومانیت کی وضاحت کے لیے اس کا بالعموم کلاسکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لیے ایک مخصوص انداز نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں صرف یہی کہا جا سکتا ہے (ویسے اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک "تاریخ" ہے)

غالباً سب سے پہلے گوئٹے نے رومانیت vs کلاسکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا، اس کے بقول:

"رومانیت مرض ہے جب کہ کلاسکیت صحت!"

تقابلی بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین بالعموم کلاسکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے۔ اور نہیں تو صرف یہی سمجھانے کو کہ کلاسکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے۔ بالفاظ دیگر کلاسکیت کو مثبت قرار دے کر باندازِ نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کیے جاتے رہے۔

گوئٹے نے ایک موقع پر کہا تھا:

"اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے۔ اور دراصل ایسا ہوجانا ہی کلاسکیت ہے"

جب کہ کلاسکیت کے برعکس ستاں دال نے رومانیت کو آوازِ عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلاسکیت کو "کل" کی چیز قرار دیا۔ اس کے بموجب اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں اور بعدازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں۔ وکٹر ہیوگو نے کرامول کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں "آزادپسندی کے رجحانات" کے مترادف گردانا۔ اِروِنگ بیبیٹ[له] نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے:

"عجیب وغریب، عام ڈگر سے ہٹی، شدید، اعلیٰ تر، انتہاپسندی اور انفرادیت ایسے خواص کی حامل تحریر رومانی ہے جب کہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی نیابت کرتی ہو"

اس بحث کو A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE کے مؤلفین LOUIS CAZAMIAN اور EMILE LEGOUIS نے بہت خوب صورتی سے سمیٹا ہے۔ ان کے بقول:

"کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود

له "ROUSSEAU AND ROMANTICISM" p.18

کلاسکیت کی موت نہیں، کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف
کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے
ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے
لیے ہوتا ہے۔" (ص : ۹۵۸)

اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوئے :

"جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ
حالت میں موجود رہتا ہے۔ اسی طرح کلاسکیت کی روح کے پس پردہ
رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے، اور اس کا احیاء درحقیقت ایک طرح
کی بیداری ہی ہوتا ہے۔" (ص : ۹۹۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہربرٹ ریڈ نے پیش کی ہے اسکے خیال میں رومانیت کا اصول اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔"[1] بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیری کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

..... یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تفہیم کے لیے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ

لہ. "TRUE VOICE OF FEELING" p.176

مدتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصولِ نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن (DRYDEN) اور جرمنی میں ولیکل مین (WICKELMAN) نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈزورتھ سے پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا، جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے طلسم سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا :

"ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں، ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل ...... جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے..... کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے"

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی اظہار بے زاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قائل ہونا، شاعری کو الہام قرار دینا اور اظہار کے لیے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بنا پر ناقدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے رہیں۔

جرمنی میں لیسنگ (LESSING) بہت اہم نقاد تھا۔ اس نے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پاروں میں حسن ادا اور تاثیر کی خصوصیت پر بہت زور دیا۔ اس کے علاوہ گوئٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ سبھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ورڈزورتھ اور کولرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا۔ اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے۔

ان دونوں کے اشتراک سے ۱۸۰۱ء میں "LYRICAL BALLADS" طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈزورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہی اس تحریک کا منشور اور رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے:

"شاعری قوی جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام ہے"

آج شاید یہ بات اتنی اہم نہ محسوس ہو کہ اب ادب میں جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کو مستحسن خیال نہیں کیا جاتا۔ لیکن مخصوص موضوعات ومسائل کی دلدل میں پھنسی انگریزی تنقید کے لیے یہ ایک بے حد نزاعی تصور تھا۔ ورڈزورتھ کے بموجب شاعر کو صرف خود پر ایک پابندی عائد کرنی چاہیئے اور وہ یہ کہ اس کی شاعری قاری کے لیے فوری مسرت کا باعث بنے۔ یہ ایک اور نزاعی خیال تھا، کیونکہ اس سے ادب برائے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کاری ضرب لگتی تھی، ورڈزورتھ نے اس امر کی وضاحت بھی کردی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب فن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرانا مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے ادراک کا ایک انداز ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی عظمت کے لیے بھی خراجِ تحسین ہے جو تصنع کے لبادے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے۔ اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے ابتدائی مگر عظیم اصول کے لیے بھی خراجِ تحسین کی حیثیت رکھتا ہے، جس پر انسانی فہم، احساسات اور محرکات کا انحصار ہے۔

ورڈزورتھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ڈیوڈ ڈیشز نے ان الفاظ میں واضح کیا:

"ورڈزورتھ نے سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاقی پرچار اور حصول مسرت سے اخلاقی پرچار

کو خارج کر دیا۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی حیثیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشاط کوشی کا بھی اسیر ہونے سے بچا لیا اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف اور حیاتی تصویر کشی ملتی ہے۔"

ڈیوڈ ڈیشنز نے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا:

"جذبات اور ان کی پرداخت انسان کے لیے متبذل نہیں۔ کیونکہ ہمارے یہ جذبات متبذل نہیں، بلکہ حصولِ علم کے لیے ایک ذریعہ ہیں۔ چنانچہ جذبات، احساسات اور مسرت ..... مناسب اور موزوں حالات کے تحت ..... ہمارے لیے بہبود اور خیر کا باعث ثابت ہوتے ہیں اور ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے ہیں۔"

الغرض! مسرت، حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے ورڈزورتھ نے اپنے "پیش لفظ" میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اب تک بطورِ خاص توجہ نہ دی گئی تھی مثلاً شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوع کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے؟ اور کس ذہنی حالت میں وہ مائل تخلیق ہوتا ہے؟ یہ ایسے سوالات ہیں جنہیں نفسیاتی تنقید میں اساسی حیثیت حاصل ہے۔ ورڈزورتھ نے شاعری کی زبان پر بطورِ خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات واحساسات اور ان کے اظہار کے لیے چنی گئی زبان کے باہمی روابط کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ وہ چونکہ فطرت اور تخلیق کار کو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا۔ اس لیے اس نے فطرت کی مانند سیدھی سادی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی۔

سیموئیل ٹیلر کولرج رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے ذہین ترین اور بقول ٹی ایس ایلیٹ "خطرناک ترین" ناقدین میں سے ہے۔ وہ بیک وقت ماہر لسان، شاعر، نقاد اور ڈرامہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا...... اور ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی !.... اور ان پر مستزاد اس کی نشہ بازی !

کولرج کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغِ مسرت ہے۔ وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لیے صرف ابلاغ مسرت کی شرط لازم ہے جو نظم مسرت کے ابلاغ میں جتنی کامیاب رہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کی دانست میں نظم مختلف اجزا کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس لیے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری کے لیے سامانِ مسرت بہم پہنچانے کا موجب بنے اس کے لیے شاعر کو زبان کی طرف بطورِ خاص توجہ دینی چاہیئے۔ کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے ہی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے،

اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے :

"بہترین الفاظ کا استعمال نثر ہے، جب کہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے"

اسی لیے اس نے اعلیٰ شاعری کے لیے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو۔ اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شعریت سے گرا ہوا ہے۔

گو ورڈز ورتھ کا "پیش لفظ" رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کولرج کی

مشہور تصنیف ۱۸۱۷ء "BIOGRAPHIA LITERARIA" رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زندۂ جاوید کتابوں میں شمار کی جاتی ہے۔ یہ کتاب اس کی وسیع ذہنی دلچسپیوں، جرمن فلسفہ سے شغف اور اس کی علمیت کا عطر قرار دی جا سکتی ہے۔ اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی ربط کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔ نتیجہ میں ایک ایسی تصنیف معرضِ وجود میں آئی جس نے ابھی تک اذہان کو مسحور یا بےزار کر رکھا ہے۔

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا:

"اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور احمق تھا اور شاید حد درجہ ابنارمل بھی، خود یہ کتاب شوق کو مہمیز بھی کرتی ہے۔ اور بیزار بھی، اور اس لیے یہ دانش مندانہ بھی ہے۔ اور حماقت کی پلوٹ بھی! اس کتاب میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے۔ لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے اور یہ وہ صلاحیت ہے جس سے کولرج کی بے ہنگم زندگی یکسر عاری تھی"!

صرف اسی رائے سے کولرج اور اس کی کتاب کی نزاعی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کولرج کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے اسے فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا اور اس نے اپنی مثال اور اپنی عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح اور ثابت کر دیا کہ نقاد کے لیے فلسفہ، منطق اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون سے بھی واقفیت لازم ہے۔ اس نے صحیح

معنوں میں رومانی شاعروں کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر بھی منطبق کیا
کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے۔ اس لیے اس
کی دانست میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا
چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کے تخیل کی
کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ پیش کرنا دراصل
تنقید ہے۔ شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل
کرتے ہیں۔ لیکن پھر بھی ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے،
جو ایک نوع کا امتزاج ہے جب کہ نقاد تنقید کرتا ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے
سو اس کے الفاظ میں:

"شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی"

نقاد میں مذاقِ سلیم اور پختگیٔ ذوق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک
منتقل کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہونی چاہیئے۔ اور اسی لیے اس نے نقاد کیلئے
علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو لازمی قرار دیا تھا، کیونکہ اس کے خیال میں ان
ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے
اپنے قارئین کی وہاں تک رہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ برآ ہو سکے گا۔

کولرج نے جس انداز سے امیجینیشن اور فینسٹی میں امتیاز کر کے انکے بنیادی
اوصاف کی نشاندہی کرتے ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو
اجاگر کیا۔ اس کی اہمیت آج تک برقرار ہے، حالانکہ فلسفہ اور نفسیات میں
بھی ان مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج
بھی زندہ ہے۔

ان دونوں کے بعد شیلےؔ تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جا سکتا ہے۔ اس پر بھی

ورڈزورتھ اور کولرج کے خیالات کا گہرا اثر تھا، چنانچہ اس نے بھی ان کی مانند الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات و احساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا قیود بیان اور عروض وغیرہ کے سلسلہ میں اس نے بھی اپنی باغیانہ فطرت کا ثبوت دیا۔ اس کے خیال میں "تخلیقی تخیل" کا اظہار صرف PRIMITIVE LANGUAGE سے ہو سکتا ہے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایک ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا۔ گو رومانی اور رومانی طرز احساس ایسے الفاظ برقرار رہ گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات و احساسات پر جو زور دیا گیا اس کا ردِ عمل خاصا شدید ہوا، چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی دبستانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ میتھو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی۔ ادھر انتہا پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید کا جمالیاتی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا۔ چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی۔ مارکسی تنقید تو طبقاتی کشمکش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور المیوں کو محدّب شیشہ میں سے دکھاتی ہے۔ اس لیے وہ حصولِ مسرت کے نظریہ کو کیسے تسلیم کر سکتی تھی۔ یہی نہیں بلکہ الہام، روحانیت، وجدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں، اس لیے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پنپنے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے۔

ادھر مختلف ماہرینِ نفسیات کی تحقیقات نے انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات سے ادبی تنقید کو بھی بے حد متاثر کیا اس کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائیں، ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات، احساسات، ہیجانات اور جبلّتوں وغیرہ ایسی اصطلاحات سے شاعرانہ پُراسراریت ختم کر کے

ان کا علمی سطح پر مطالعہ کیا گیا۔ اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصولِ مسرت کو کلیتہً مسترد قرار دیا۔ مثلاً آئی اے رچرڈز نے ایک نفسیات دان رابوٹ (RIBOT) کے حوالہ سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مریضانہ رجحان ہے اور اگر اس کا خبط ہو جائے تو فرد عام زندگی میں ہمیشہ پژمردگی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے "PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM" میں لکھا :

"اگر ورڈزورتھ اور کولرج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لیے مسرت کی جگہ کوئی اور موزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے "

اس کے بقول :

"یہ کہنا کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ اتنا ہی احمقانہ ہے۔ جتنا یہ باور کر لینا کہ ریاضی دان حصولِ مسرت کیلئے مساوات حل کرتا ہے۔ دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی ہے، لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ کارکردگی محض اسی لیے معرضِ وجود میں آئی تھی "

اخلاقی سبق :

ایک عصر کا الہام دوسرے عہد کے لیے حماقت !

تاثرات کی تخلیقِ نو

تاثراتی تنقید[1]

"یہ بالکل بجا ہے کہ اشیاء کا ان کے اصل روپ میں مشاہدہ مقصد تنقید ہے۔ اور ان کے اصل روپ کو دیکھنے کا مطلب ان کے بارے میں اپنے تاثرات کا اظہار ہے۔"

والٹر پیٹر کا یہ قول اس امر کا غماز ہے کہ تاثراتی تنقید کو جمالیاتی تنقید کی سے غلو پسندی نے جنم دیا۔ جمالیاتی تنقید میں بھی تاثرات کو خاص اہمیت دی جاتی تھی اور نقاد کے لیے ادب پارہ سے پیدا ہونے والے تاثرات کی تفہیم اور ان کے بیان کو ضروری سمجھنے کے باوجود حسن کاری کے دیگر ذرائع پر بھی خصوصی توجہ دی جاتی تھی ..... بلکہ حسن کاری کے انداز کی تفہیم ہی تاثرات کا جواز بنتی تھی۔ اس کے برعکس تاثراتی تنقید میں سے "تاثرات" خارج کر دیے جائیں تو باقی کچھ نہیں بچے گا۔

---

[1] - "IMPRESSIONISTIC CRITICISM"

تاثراتی تنقید کو ایک جداگانہ دبستان کی حیثیت سے مشہور کرانے میں امریکی نقاد جوئیل سپنگاراں (JOEL SPINGARAN) کا نام نمایاں نظر آتا ہے. اس کی تحریروں سے یوں معلوم ہوتا ہے. گویا تاثراتی تنقید تمام دبستانوں کے خلاف ردعمل ہے. اس نے بیشتر دبستانوں پر طرح طرح کے اعتراضات کیے مثلاً : قدیم روایتی تنقید قاری کو شعری اصولوں اور ردیف و قوافی میں الجھا دیتی ہے تو تاریخی تنقید تخلیق کار کی شخصیت سے بہت دور لے جاکر زمانۂ تخلیق میں گم کر دیتی ہے. جبکہ نفسیاتی تنقید تخلیق کار کے حالات زیست اور نجی کوائف میں اتنی دلچسپی لیتی ہے کہ قاری کا ذہن شعر سے جنم لینے والے تاثرات کی صحیح اور درست قبولیت سے محروم رہتا ہے، سپنگاراں کو اس پر بھی سخت اعتراض ہے کہ تخلیقات کی تفہیم میں نقاد دیگر علوم سے کیوں امداد لے، کیونکہ تخلیق کار کی سیرت اور اس کے سماجی پس منظر سے بحث کرنا تاریخ اور عمرانیات کے طالب علم کا کام ہے نہ کہ ادبی نقاد کا : اسے تو بس ایک تخلیق دیکھ کر اس کی بنیاد پر دوسری تخلیق کی جنم دہی سے فن کا جہانِ نو تخلیق کرنا ہے اسی لیے تو اس نے اپنے طریقۂ تنقید کو "تنقیدِ جدید" اور "تخلیقی تنقید" سے موسوم کیا.

اس نے اپنے ایک بہت ہی مشہور مضمون CREATIVE CRITICISM میں ایک تاثراتی نقاد اور ایک اذعانی ("DOGMATIC") نقاد کے فرضی مکالمہ سے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی:

> "کسی تخلیق سے "تاثرات کا اخذ کرنا اور پھر انہیں بیان کر دینا . . .
> ایک تاثراتی نقاد کے لیے صرف یہی منصب تنقید ہے. ایک تاثراتی نقاد
> اپنے طریق کار کی کچھ یوں وضاحت کرے گا:"
>
> "یہ ایک خوب صورت نظم ہے. فرض کیجیے شیلے کی "PROMETHUS
> UNBOUND" ہے. اس نظم کے مطالعہ سے میرے

دل میں خوشی کی ترنگ پیدا ہوتی ہے۔ میری اسی مسرت میں نظم پر
فیصلہ پنہاں ہے۔ اب بھلا اس سے بڑھ کر بہتر اور کون سا معیار پیش
کیا جا سکتا ہے؟ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے۔ میں تو صرف یہی
بتا سکتا ہوں کہ اس نے مجھے کیسے متاثر کیا۔ اور پھر مجھ میں اس کے
مطالعہ سے کن تاثرات نے جنم لیا۔ دیگر حضرات اس سے اور نوعیت
کے تاثرات اخذ کر کے ان کا اظہار اپنے اپنے مخصوص انداز سے کریں گے۔
اور میری مانند انہیں بھی ان تاثرات کے اظہار کا حق ہے"

اگر ہم میں سے ہر ایک ہی تخلیقات سے اخذ تاثر میں رسائیت کا ثبوت دیتے ہوئے اس کے اظہار پر قادر ہو تو ہم تاثرات پیدا کرنے والے فن پارہ کی جگہ بذاتِ خود ایک شہ پارہ کی تخلیق کریں گے، بس! تنقید کا یہی فن ہے اور اس کے علاوہ کچھ بھی نہیں"۔۔۔۔ اور اسی لیے اس نے اسے "تخلیقی تنقید" کہا تھا۔

اس انتہا پسندی سے قطع نظر اگر عمومی لحاظ سے دیکھا جائے تو تنقید سے تاثرات کبھی بھی خارج نہیں رہے اور نقاد کی ذاتی پسند و ناپسند ہر حال میں اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔ پھر بعض نقادوں نے اپنے "تاثرات پر خصوصیت سے بھروسہ بھی کیا ہے۔ چنانچہ ڈیوڈ ڈیشز (DAVID DAISCHES) نے چارلس لیمب (CHARLES LAMB) ۔ ولیم ہیزلٹ (HAZLIT) ۔ ڈی کوئینس (DE QUENCY) ۔ گوئٹے (GOETHE) ۔ کارلائل (CARLYLE) ۔ اور اناطول فرانس (ANATOLE FRANCE) ۔ وغیرہ کئی معروف نقادوں کے یہاں تاثرات کی خصوصی ترجیح کا حوالہ دیا ہے لیکن یہ سبھی اس بناء پر سپنگاران کی مانند تاثراتی نقاد نہیں کہلا سکتے کہ انہوں نے محض تاثرات کو اپنی تنقید کی بنیاد یا نظامِ فکر کا مرکز نہیں بنایا بلکہ تاثرات کو

اصول و قوانین اور فنی خوبیوں کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی۔ یوں انکی تنقید محض دل کی ترنگ اور موج میلے سے بلند ہو کر فنی قیود کے سانچہ میں ڈھل کر نکھری، تاثرات اس میں غازہ کا کام تو دے سکتے ہیں، روح کا ہرگز نہیں۔

سپنگاراں کے بعد جان کرو رینسم (JOHN CROWE RANSOM) کا نام خصوصی تذکرہ چاہتا ہے۔ جس نے سپنگاراں کی وضع کردہ اصطلاح "تنقیدِ جدید" کی اس سے بہتر طور پر تعریف اور وضاحت کرتے ہوئے اسے تنقید کا ایک نیا نظامِ فلسفہ قرار دیا۔ اس کے خیال میں ادب کا مطالعہ ایک مخصوص نوعیت کا تجربہ ہے۔ یہ تجربہ آپ اپنا انعام ہے۔ اس لیے اسے مقصود بالذات سمجھتے ہوئے دیگر اخلاقی، تاریخی، سماجی، سیاسی اور مذہبی امور سے خلط ملط نہ کرنا چاہیئے، ورنہ ان کا بوجھل پن ادب سے وابستہ تجربے کے حسن کو داغدار کر دے گا۔ اس کے بموجب اپنی نوعیت کے لحاظ سے شعری تجربہ ایسا منفرد اور یکتا ہوتا ہے کہ اسکی سالمیت کے لیے اس کا دیگر امورِ زیست سے ماوریٰ رہنا ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے ایک مقالہ "POETS WITHOUT LAURELS" میں ادب سے وابستہ اخلاقی مقاصد کی تکذیب کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا :

"ابھی تک بالعموم یہ تسلیم نہیں کیا جاتا کہ ایک جمالیاتی تجربہ اخلاقی امور یا افادہ بخش مقاصد سے بلند رہتے ہوئے اپنی ذات ہی میں ایک واحد اور مکمل تجربہ بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن آج کا شاعر شدّومد سے اس امکان سے اظہار دلچسپی کرتا ملتا ہے۔ چنانچہ اس نے خالص جمالیاتی اور فنِ کارانہ تاثرات کے تحفظ کی خاطر ہر نوع کی سماجی ذمہ داریوں سے خود کو بری الذمہ قرار دے لیا ہے۔ . . . . اب شاعر اپنے . . . . (شعری) پیشے کی حد تک مقاصد، خدا یا مادرِ وطن، سب سے

لاتعلق ہے اور اس طرح اپنی علیحدگی اور لاتعلقی کی بنا پر اس نے اپنے فن کی تطہیر کر لی"۔ لے

اس مقالہ میں اس نے ان شعراء کی دل کھول کر حمایت کی، جنھوں نے شاعری کو تمام مقاصد سے آزاد کر لیا۔ وہ ایسی شاعری کو خالص شاعری قرار دیتے ہوئے یوں رقمطراز ہے:-

"یہ سوائے شاعری کے اور کچھ بھی نہیں۔ یہ شاعری برائے شاعری ہے اور اس سے کوئی اخلاقی درس حاصل نہیں کیا جا سکتا، لیکن ایسی شاعری کے بارے میں یہ طے شدہ تھا کہ اسے قبولِ عام کا تاج نصیب نہ ہوگا۔ قدیم ادب کے دلدادہ قارئین کے لیے ادب میں اخلاق اور جمالیات محرکات کی صورت اختیار کر جاتے ہیں جبکہ صرف خالص جمالیاتی اثرات کا خواہاں ہی جدید شاعری کا گاہک بن سکتا ہے، جدید شاعر تو خود بھی صرف شاعر ہی بن کر رہنا چاہتا ہے"۔ ۲ے

اس دبستان کے ان دو اہم ترین نقادوں کے خیالات سے تاثراتی تنقید کی اساسی خصوصیات واضح ہو جاتی ہیں۔ یہ دبستان غالباً تمام تنقیدی دبستانوں میں سب سے زیادہ نزاعی ہی نہیں بلکہ سبھی دبستانوں سے وابستہ نقادوں نے اس کے خلاف آواز بلند کرنے میں کوئی بھی کسر نہ چھوڑی۔

مثلاً مارکسی نقاد اسے سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری پر محمول کرتے ہیں کیونکہ اگر تنقید محض انفرادی تاثرات ہی کے ابلاغ کا نام ہو تو ادب طبقاتی کش مکش

لے۔ "LITERARY CRITICISM IN AMERICA" p.275

۲ے۔ ایضاً : ص : ۲۷۶

میں اپنا جائز کردار ادا نہیں کر سکتا۔

بحیثیتِ مجموعی تاثراتی تنقید کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ اس میں ادبی تنقید کے بنیادی مقصد یعنی ادب میں تعینِ قدر کو تسلیم نہیں کیا جاتا۔ اگر ادب کو محض تفننِ طبع کا ذریعہ سمجھتے ہوئے اس سے اخذِ تاثر کی توقع رکھی جائے پھر تو تاثراتی تنقید اپنے وجود کا جواز مہیا کر دیتی ہے۔ لیکن ادب سے محض تاثرات کے علاوہ اور توقعات کی وابستگی پر یہ تنقید بہت محدود ثابت ہو کر ناکام رہتی ہے۔ علاوہ ازیں کسی عمومی معیار کے فقدان کی بناء پر ہر نقاد بقدرِ ہمت او ست، مختلف النوع تاثرات کو جیسے چاہے بیان کر سکتا ہے، جس کے نتیجہ میں ایک ہی فن پارہ کے بارے میں اچھے بُرے اور متناقض تاثرات سے قاری فن پارے کو سمجھنے کے بجائے مزید الجھنوں کا شکار ہو سکتا ہے۔

سپنگاراں اس امر پر بہت زور دیتا ہے کہ تاثراتی نقاد کو خیالات کی صحت یا غلطی کی طرف توجہ مبذول کرانے کی کوئی ضرورت نہیں۔ خیالات کی پرکھ نقاد کا نہیں فلسفی کا کام ہے۔ گویا تاثراتی تنقید میں مواد کی کوئی اہمیت نہیں لیکن باشعور نقاد کے لیے یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ زندگی کے کسی مسئلے کے بارے میں سرے سے کوئی رائے ہی نہ رکھتا ہو۔ اگر ادب میں ابلاغ ہے تو وہ یقیناً کسی بات، خیال، تجربہ یا پھر کسی نقطۂ نظر کا ابلاغ ہوگا۔ اس لیے کوئی بھی باشعور قاری یا نقاد محض ان تاثرات پر جو کہ ادب پارہ کے وقتی اثر کی بناء پر زیادہ شدید ہو سکتے ہیں۔ کیسے بھروسہ کر کے اور صرف انہی کے اظہار کو کیونکر "تخلیقی تنقید" قرار دے سکتا ہے؟ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ نقاد (یا قاری) اپنے شعور مطالعہ اور زندگی کے مشاہدے وغیرہ سے چشم پوشی کر کے صرف مصنف کی ہمنوائی میں ادب پارہ کو قبول کر کے اپنے تاثرات بیان کر دے۔

اس لحاظ سے تو خود ادبی تنقید کی اہمیت، منصب اور افادیت بھی خطرے میں پڑ جاتی ہے جو تنقید ہنگامی تاثرات کی پیداوار ہو۔ اس سے بھلا افادیت کی توقع کیسے کی جا سکتی ہے؟ پھر تاثرات خوشگوار ہی ہوا کرتے ہیں۔ اب ایک اعلیٰ فن پارہ اگر خوشگوار تاثرات پیدا کرنے میں ناکام رہے تو اس کا تاثراتی تنقید میں کیا مول پڑے گا...؟

کلیم الدین احمد نے "اردو تنقید پر ایک نظر میں" فراق گورکھپوری کی "انداز ے" پر بحث کرتے ہوئے "تاثراتی تنقید" کی شدید مخالفت کرتے ہوئے لکھا:

"تاثراتی تنقید کو تنقید کہنا صحت سے دور ہے۔ انگریزی میں پیٹر نے اس رنگ میں تنقید لکھی تھی اور کچھ دنوں تک یہ رنگ کافی مقبول ہو گیا تھا، لیکن بہت جلد یہ حقیقت ظاہر ہو گئی کہ یہ غیر ذمہ دارانہ قسم کی چیز ہے۔ اس میں لکھنے والا اپنے ذاتی تاثرات کا بیان کرتا ہے جن کو اس فنی کارنامے سے کوئی لگاؤ نہیں ہوتا جس کے متعلق وہ لکھتا ہے۔ یہ تاثرات لکھنے والے کی شخصیت، اس کی دماغی ساخت، اس کی معلومات، اس کی سلامت روی اور اسی قسم کی بہت سی متعلق اور غیر متعلق چیزوں سے وابستہ ہوں گے۔ پھر کسی دو شخص کے تاثرات ایک طرح کے نہیں ہوتے۔ معلوم نہیں آپ نے پیٹر کی مونا لیزا پر "تنقید" پڑھی ہے یا نہیں۔ یہ تاثراتی تنقید کی اچھی مثال ہے۔ آپ کو بہت کچھ لکھنے والے کے متعلق تو معلوم ہو جاتا ہے۔ لیکن مونا لیزا کے متعلق کچھ بھی نہیں، صرف یہی پتہ چلتا ہے کہ پیٹر کو یہ تصویر پسند تھی اور اس نے اس کے جذبات کو بھڑکایا تھا۔ وہ اپنے معانی مونا لیزا میں پروتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتا کہ اس تصویر کا مخصوص حسن کیا ہے اور اگر یہ تصویر اچھی

ہے توکیوں اچھی ہے؟ اور پھر وہ اس کی تکنیک کے بارے میں بھی کوئی تشفی بخش بات نہیں کہتا. تاثراتی تنقید کی یہی مخصوص کمی ہے کہ اس کا مرکز نقاد کی شخصیت ہوتی ہے. فنی کارنامہ نہیں ہوتا. اس میں تعلق ہوتا ہے، بے تعلقی نہیں ہوتی. اس میں تاثرات کا دھندلکا ہوتا ہے. سمجھ بوجھ کی روشنی نہیں ہوتی. فوری جذبات کا ابھار ہوتا ہے ذہنی توازن نہیں ہوتا، ضبط نہیں ہوتا، احتیاط نہیں ہوتی، اس میں اضطراری کیفیت ہوتی ہے. باقی رہنے والا احساسِ حسن وخیرو صداقت نہیں ہوتا" (ص: ۳۵۲-۵۴۰)

ایک اور موقع پر کلیم الدین احمد نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

"جو تاثراتی تنقید کو اصل تنقید سمجھتا ہے، وہ صحیح معنوں میں نقاد نہیں ہو سکتا" (ص: ۳۵۴)

اردو تنقید کی تاریخ میں بھی تاثراتی تنقید کی جھلکیاں کہیں کہیں نظر آجاتی ہیں. سب سے پہلے تو اردو میں داد دینے کی وہ روایت ہی موجود ہے جس کا سلسلہ مشاعروں سے شروع ہوا تھا. اس روایت کے اثرات تذکروں میں بھی ملتے ہیں. اور دوسرے نقادوں پر بھی اس کا اثر ہے. حالی، شبلی تک کے یہاں کہیں کہیں اس کے اثرات موجود ہیں ان کی تنقید میں بھی داد دینے کا پہلو ملتا ہے. لیکن ان کے بعد سب سے زیادہ جن نقادوں کے یہاں یہ خصوصیت نمایاں ہے وہ امداد امام اثر اور مہدی افادی ہیں. مہدی افادی کی تنقید کو مجنوں گورکھپوری نے پیٹر کی طرح ارتسامی (تاثراتی) بتایا ہے. امداد امام اثر کا بھی یہی انداز ہے. انہوں نے صفحے کے صفحے اس کے لیے وقف کر دیے ہیں، ان

کے بعد ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی تنقید میں بھی اسی رنگ کی جھلکیاں مل جاتی ہیں" لہ

ان ابتدائی مثالوں سے قطع نظر مجنوں گورکھپوری اور فراق گورکھپوری کے ہاں تاثراتی تنقید کا رنگ صحیح معنوں میں چوکھا ہے۔ ان دونوں نے اپنی تنقید کی ابتدا، تاثراتی تنقید سے کی لیکن کیونکہ پختہ شعور تھے۔ اس لیے زمانے کے بدلتے رجحانات کا احساس ہونے پر "تائب" بھی ہو گئے۔ خصوصیت سے مجنوں گورکھپوری پر اس کا ردعمل زیادہ شدید ہوا اور جب انہوں نے مارکسی تنقید اپنائی تو خیالات میں ایسا تغیر آیا کہ "تنقیدی حاشیے" اور "ادب اور زندگی" کے مجنوں میں زمین و آسمان کا فرق معلوم ہوتا ہے۔

اردو میں تاثراتی تنقید کے ضمن میں فراق کی "اندازے" غالباً سب سے معروف تنقیدی کتاب ہے۔ اس کے پیش لفظ میں انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا، وہ سپنگاراں کی بازگشت معلوم دیتے ہیں:

"میری غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ ہی ہے کہ جو فوری، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردے پر پڑے ہیں۔ انہیں دوسروں تک اسی صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت و تازگی باقی رہے، میں اس کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید سمجھتا ہوں" ٹہ

اسی طرح محمد حسن عسکری بھی اس سے خاصے متاثر رہے ہیں۔ چنانچہ "ستارہ یا

لہ۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی : اردو تنقید کا ارتقاء، ص : ۳۵۵

ٹہ۔ "اندازے" ص : ۱۱

بادبان" سے پہلے یعنی "انسان اور آدمی" میں وہ تاثراتی تنقید کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔ کتاب کے پیش لفظ کا اختتام ان سطور پر ہوا ہے :

"چند باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر میرے اندر جو ردعمل پیدا ہوا ہے، میں تو صرف اسے بیان کر رہا ہوں۔ یہ ردعمل دوسروں کے لیے کہاں تک قابلِ قبول ہے۔ اس کا خیال رکھنا میرے لیے قطعی غیر ضروری ہے بلکہ اگر میں اس کا خیال رکھ کر لکھنے لگوں تو میری حیثیت ایک لکھنے والے کی نہیں رہے گی، کچھ اور ہو جائے گی" [1]

---

[1]۔ "انسان اور آدمی" ص : ۱۰

حُسن اور حُسن کاری کا مطالعہ:

جمالیاتی تنقید[1]

جمالیاتی تنقید اور اس کے اصولوں کا جائزہ لینے سے پیشتر جمالیات کا اجمالی مطالعہ ضروری ہے، کیونکہ خاصے طویل عرصہ تک شاعری اور فنونِ لطیفہ کی تنقید جمالیات کے اہم ترین مباحث میں سے رہی ہے۔ جمالیات کا مطالعہ اس لیے بھی سودمند ہوگا کہ کروچے کی مانند جمالیات کے بعض ایسے فلاسفر بھی ہو گزرے ہیں، جن کے خیالات نے ادبی تنقید کے معائیر اور ان سے وابستہ مسائل و مباحث پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالی ہی نہیں بلکہ ان کے پیدا کردہ نزاعات کی اب بھی قصرِ تنقید میں بازگشت سنی جاسکتی ہے۔
ڈیموکرائیٹس پہلا فلاسفر ہے جس کے اقوال میں ہمیں جمالیات پر اشارات ملتے ہیں، لیکن اس کے افکار میں جمالیات کو اساسی اہمیت حاصل نہ تھی، اس لیے اس

لہ۔ "AESTHETICAL CRITICISM"

نے جمالیات کو منضبط طریقے سے پیش کرنے کی کوشش نہ کی۔ یہ تو افلاطون تھا جس نے اس کی ایک باضابطہ حیثیت متعین کی۔ جمہوریہ اور "PHAEDRUS" میں اس نے جمالیات سے وابستہ اصول و قوانین کو مدون کیا ہے۔ افلاطون کے ضمن میں ایک امر ذہن نشین رہے کہ وہ مبلغ عینیت (IDEALISM) ہے۔ اس کے بقول یہ دنیا، اس کی موجودات اور مظاہر کائنات نامکمل اور خام حالت میں ہیں، یہ عکس ہے اس عالم کا جو ماورائے کائنات ہے جہاں کی ہر چیز مکمل اور نامکمل ہے۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ اس نامکمل کائنات میں ہمیں حسن و جمال کی اصل اور مکمل حالت نہیں مل سکتی، کیونکہ یہ "ظل" ہے۔ اس حسن کا جو مستور ہے۔

فلاطینوس نے افلاطون کے تصورِ حسن کو اور بھی پیچیدہ اور ادق بنا دیا۔ اس کے نزدیک انسانی روح نے اس عالمِ آب و گل میں آنے سے پہلے آسمانوں پر "ازلی حسن" کی جھلکیاں دیکھیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس کی گہرائیوں میں جذب ہو کر رہ گئیں۔۔۔۔ اس لیے انسان دنیا میں اس ازلی حسن کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ اگر اسے کہیں "حسن" نظر آتا ہے تو وہ اس مشابہت کی بنا پر ہے جو آسمانی اور دنیاوی حسن میں ایک رشتۂ مماثلت قائم کرنے کا باعث بنتی ہے۔۔۔ فلاطینوس کے نظریۂ جمال کی اس بنا پر اور بھی اہمیت ہے کہ اس کے نظامِ فکر یعنی "نوفلاطونیت" نے متصوفانہ نظریات کو بے حد متاثر کیا۔

ڈیموکراٹیس اور ہیراکلیٹس[۱] کی تعلیمات سے جو دبستانِ فلسفہ قائم ہوئے وہ

---

[۱] ۔ یہ وہی فلاسفر ہے جس کے مقولے کا لفظی ترجمہ علامہ اقبال کا یہ مشہور مصرع ہے:

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانہ میں

ہمیشہ آپس میں دست وگریباں رہے۔ ان میں سے فلسفہ نشاط پرستی یا مسرت کوشی کے مبلغین میں سے ایپی کیورس بہت مشہور ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا مقصد عقل و شعور کی گرفت سے اپنے آپ کو آزاد کر لینے کے بعد تکمیل خواہشات ہے۔ یہ زندگی میں کسی بلند نصب العین اور اعلیٰ مقصود حیات کے قایل نہ تھے۔ ان کے لیے وہ کام حاصلِ زیست ہے جو زیادہ سے زیادہ لذت پہنچانے کا وسیلہ بنے۔ اس کے برعکس دوسرا دبستان انسانی خواہشات اور احساسات کے وجود سے منکر تھا۔ ان کے خیال میں انسان کو ایسی زندگی چاہیے جس میں خواہشات اور احساسات کے پیدا کردہ آشوب نہ ہوں، انسان کو عقل و دانش اور پختہ فہم کے زیر اثر اپنے لائحہ عمل اور ضابطۂ حیات کی تشکیل کرنی چاہیئے۔

یہ دونوں دبستان ہی انتہاپسند تھے۔ اس لیے اگر ایک نے جمالیات کی اہمیت پر زور دیا تو دوسرے نے سرے سے اسے درخورِ اعتنا، نہ سمجھا۔ ایک کے لیے چونکہ حسن ماخذِ مسرت اور انبساطی کیفیات کا سرچشمہ تھا، اس لیے اس نے اسے بنائے زیست قرار دیا۔ جب کہ دوسرے نے اسے اس وجہ سے قابلِ مذمت گردانا کہ یہ عقل و ادراک سے ماورئی ہے۔

ان دونوں انتہاپسندانہ مثالوں سے قطع نظر عام یونانی فلاسفروں اور خصوصًا "STOICS" کا رجحان یہ رہا ہے کہ خیر حُسن ہے۔ ان کے نزدیک ہر حسین شے حاملِ خیر بھی ہے۔ وہ تصور بھی نہیں کر سکتے کہ حسن شر کا باعث بھی ہو سکتا ہے، کیونکہ حسن تو اتنا لطیف ہے کہ وہ کثافتِ شر کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ جس کے پاس نظارۂ جمال کے لیے آنکھیں نہیں وہ مکمل انسان

ہی نہیں، اس سے نیکی کا سرزد ہونا اگر ناممکن نہیں تو کم از کم مشکل ضرور ہے۔ وہ انسان جس کے کان نغماتی آہنگ کے لیے بہرے ہوں، اسے مجرمانہ ذہنیت کا حامل سمجھا جاتا..... یہی نظریات مشہور یونانی المیہ نگار سوفوکلیز کے ہاں ملتے ہیں۔ وہ اس عقیدہ کا حامل ہے کہ مظاہرِ زیست ہی سے نیکی حسن کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے..... اس کا اظہار اس نے اپنی اکثر تصانیف میں کیا ہے۔

گو حسن اور اس کے بوقلموں مظاہر انسانی زندگی کو کسی نہ کسی طریقہ سے متاثر کرتے رہتے ہیں مگر اب تک اس کی ماہیت کا تجزیاتی مطالعہ نہ کیا جا سکا اور اس لیے اس کی جامع تعریف نہ کی جا سکی، گو اسے خالص جسمانی نقطۂ نظر سے لے کر متصوفانہ نظریات تک پر پرکھنے کی کئی کوششیں کی گئیں، اور خوابِ جوانی کی مانند اس کی بھی صد ہا تعریفیں کی گئیں لیکن بات بن نہ سکی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیکی، شر، خیر، محبت وغیرہ کی مانند حسن بھی ایک مجرد کیفیت ہے۔ ارسطو نے استنباطی منطق میں تعریف کے لیے جو قواعد وضع کیے ہیں۔ ان کا اطلاق ان مجرد کیفیات پر نہیں ہوتا، جس طرح ہم رنگوں کے حسی تاثر کو محسوس کرنے کے باوجود سرخ، نیلے یا زرد رنگ کی تعریف نہیں کر سکتے۔ اسی طرح ان مجرد کیفیات کے ذہنی اور نفسی ردعمل کی خواہ وہ انسانی شخصیت کے مرکز کا توازن ہی کیوں نہ درہم برہم کر دیں۔ تعریف کرنا آسان نہیں۔ یہ انسان کی بدقسمتی ہے کہ وہ حسن کو دیکھے، اس کی ساحرانہ کیفیات سے مدہوش ہو مگر احساسات کو شرمندۂ الفاظ نہ کر سکے، اس لیے جو تعریفاتِ حسن ملتی ہیں۔ وہ محض الفاظ کی شعبدہ بازی ہیں۔

اب اساسی اہمیت رکھنے والا ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ حسن انسان کو کیسے متاثر کرتا ہے؟ کیا وجہ ہے کہ گلاب کا پھول، مدھ بھرا گیت، کہکشاں، دھنک، سرخ لب، نیلی آنکھیں، شفق، جھرنے ہمیں متاثر کرتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ حسن اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان جو رشتہ ہے اسے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہم حسن میں ایک پراسرار یگانگت یا کشش محسوس کرتے ہیں۔ اس یگانگت یا کشش کے باعث ہم حسن میں دلچسپی محسوس کرتے ہیں۔ یہاں پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ دلچسپی کس چیز کی پیداوار ہے .... یہ دلچسپی تخیل کی پیدا کردہ ہے۔

تخیل کی تعریف بلکہ تشریح کولرج نے یوں کی ہے :

"یہ اجزاء کو ترکیب دینے والی سحر آفرین طاقت ہے۔ اسی کا کرشمہ ہے کہ متضاد اور غیر متوازن چیزوں میں توازن اور میل کی جلوہ گری ہے اس کے فیض سے پرانی اور جانی ہوئی چیزوں میں شگفتگی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ اور جذبات میں معمول سے زیادہ جوش کے ساتھ امن وسکون بھی نظر آتا ہے۔ تیز، زندہ فہم، گہرے اور پرجوش جذبات اور امنگوں پر مستحکم اختیار بھی اس کی ودیعت ہے۔ یہی مترنم سرور کا احساس ہے۔ یہی طاقت کثرت کو وحدت میں تبدیل کرا لیتی ہے۔ یہی بناوٹ اور تصوّر .... کو ایک زبردست خیال یا جذبہ کے زیر اثر کرتی ہے، اور کہیں تغیّر پیدا کرتی ہے"

کولرج نے جو کچھ شاعرانہ زبان میں بیان کیا ہے، اس کو ہاورڈ سی وارن (مرتب لغت نفسیات) نے چند الفاظ میں یوں ادا کر دیا ہے :

"حال کے تجربہ میں .... نئے رشتوں کے ساتھ .... ماضی کے مواد کے استعمال کا نام تخیل ہے"

جب ہم اشیاء کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے اپنی خواہشات اور آرزوؤں کو بھی مملو کر لیتے ہیں۔ ہم بعض چیزوں کے خواہاں ہیں جو ہمیں حاصل تو نہیں لیکن جب

ہم ان سے ملتی جلتی چیز دیکھ لیتے ہیں تو اس کے لیے کشش محسوس کرتے ہیں. وہ ایک رشتہ . . . . جو خارجی حسن اور ہمارے درمیان ایک وسیلہ کا کام کرتا ہے . . . . دراصل ہماری اپنی تخلیق ہوتا ہے. یہ تو ہمارے ذہن ہی عکس ہے. جو چیز کو حسن عطا کرتا ہے "حسن" اس چیز میں پوشیدہ نہیں کیونکہ ہو سکتا ہے کہ کسی دوسرے کے لیے اس میں کوئی کشش نہ ہو. اسی لیے تو لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھ سے دیکھنا پڑتا ہے. جب بعد میں ہم اسی شے سے دور ہوتے ہیں. تو اس کا تخیلی ہیولیٰ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں. اور تخیل میں جتنی لطافت اور بلندی ہوگی وہ پیکر اتنا ہی صاف اور ارفع ہوگا . . . . بعدازاں جب اس سے ملتی جلتی چیز ہمیں کہیں اور نظر آئے گی اور اس ہیولیٰ کو جب ہم اس پر منطبق ہوتا دیکھیں گے تو ہمیں ایک خاص قسم کی مسرت محسوس ہوگی . . . . (اسی کو احساسِ جمال سے تعبیر کیا جاتا ہے) اس کے بعد اس چیز کی عدم موجودگی میں ہم تخیل کی امداد سے اس چیز کے خطوط پر ایک نیا ہیولیٰ بناتے ہیں. جو گزشتہ شے کے حسن کے تمام تاثرات رکھنے کے ساتھ ساتھ زیادہ لطیف، زیادہ بلند اور زیادہ ارفع ہوتا ہے. یوں اب جو چیز حسین نظر آئے گی. وہ اس ہیولیٰ پر منطبق ہوگی.

اس سے ایک نکتہ اور بھی واضح ہوتا ہے کہ انسان میں احساسِ جمال ارتقاء پذیر رہتا ہے اور ذوقِ جمال بلند سے بلند تر کی طرف محوِ پرواز رہتا ہے. مولانا حالیؔ کا ایک شعر بڑی خوب صورتی سے اس کی وضاحت کرتا ہے:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں؟

اس ہیولیٰ کا اظہار جب رنگ و نغمہ کی صورت میں ہو تو فن جنم لیتا ہے، مونالیزا کی مسکراہٹ میں جو دل موہ لینے والی کیفیت ملتی ہے وہ کسی دنیاوی

عورت میں نہیں مل سکتی. واضح رہے کہ لینارڈو آٹھ سال کی سعیٔ مسلسل کے بعد اس کی مسکراہٹ کینوس پر منتقل کرنے میں کامیاب ہوا تھا. مونا شادی شدہ تھی لیکن اس کے خاوند کو کبھی بھی اس کی مسکراہٹ میں وہ پراسرار کشش محسوس نہ ہو سکی، جسے لینارڈو اور اس کے بعد آج کے لوگ محسوس کرتے آتے ہیں.

حسن کی ہمہ گیر اہمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اخلاقیات بھی اس کے اثر سے نہ بچ سکی. قدیم یونانی فلاسفروں کا تو ذکر ہو ہی چکا ہے. ان کے بعد ہی یورپ میں "جمالیاتی وجدانیت" کا مدرسۂ فکر ملتا ہے، اس کے بانی ہیچیسن اور شیفبسٹری تھے. ان دونوں نے جمالیات کی روشنی میں اخلاقی قواعد بنانے کی کوشش کی، چنانچہ انہوں نے جمالیاتی حس کی بنیاد پر اخلاقی حِس کی اصطلاح وضع کی. اس سلسلہ میں شیفیسٹری کا یہ قول قابلِ غور ہے:

> "حسن ہم آہنگی اور مناسبت (ترتیب) کا نام ہے. مناسبت اور ہم آہنگی ہی حامل صداقت ہیں اور جہاں اجتماع حسن و صداقت ہو، وہیں خیر ہے۔"

حسن کو شروع ہی سے اتنا بلند، اتنا لطیف اور اتنا منزہ سمجھا جاتا رہا ہے کہ اسے کسی مقصد کے لیے استعمال کرنا یا اس میں پہلوئے استفادہ تلاش کرنا معیوب سمجھا جاتا رہا ہے، اسے قدر بلا واسطہ (INTRINSIC VALUE) کا حامل قرار دیا گیا. حسن بذاتِ خود ایک "مقصد" ہے. مگر کسی اور مقصد کے لیے اسے ذریعہ نہیں بنایا جا سکتا. یہ احساسات کو بالیدگی بخش سکتا ہے. روح کو سرخوشیوں سے مالامال کر سکتا ہے. کیفیات کو ایک انبساطی رنگ عطا کر سکتا ہے. ذہن کو ان دیکھی رفعتوں کی سیر کرانے پر قادر ہے. مگر اس سے اقتصادی افادہ کی توقع رکھنا یا اسے معاشی نقطۂ نگاہ سے پرکھنا اس کا خون کر دینے کے مترادف ہے ..... اور شاید اسی لیے

برک نے "جمالیات برائے جمالیات" کا نعرہ بلند کیا تھا.

جمالیات کے اس اجمالی مطالعہ کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کریں تو ایک بات آغاز ہی میں واضح نظر آتی ہے وہ یہ کہ یوں تو تنقید کا ہر طریقہ ہی کسی نہ کسی حد تک اظہار و ابلاغ میں دلکشی پیدا کرنے والے ذرائع کے حسن و قبح کی چھان پھٹک کرتا ہے، لیکن جمالیاتی تنقید ..... تنقید کے دیگر دبستانوں سے اس بناء پر ممتاز ہو جاتی ہے کہ اس میں حسن اور حسن کاری کے مطالعہ کو تنقید کی اساس ہی نہیں تصور کیا جاتا بلکہ ان کے علاوہ اور کسی چیز کو تسلیم ہی نہیں کیا جاتا۔ اسی لیے تو ایک جمالیاتی نقاد ادبی تخلیقات میں حسن اور دلکشی پیدا کرنے والے خصائص کے تجزیہ اور محاکمہ ہی کو اولین اور اساسی اہمیت دیتا ہے.

جمالیاتی تنقید کی اصطلاح معروف تو بے حد ہے لیکن زیادہ قدیم نہیں، حالانکہ فلسفۂ حسن فلسفہ اور حسن اتنا ہی قدیم ہے. اس کی وجہ یہ ہے کہ خود جمالیات کی اصطلاح کی عمر کوئی دو سو برس بنتی ہے. بام گارٹن (۱۷۱۴-۶۲ء) نے سب سے پہلے "AESTHETICS" جمالیات کی اصطلاح وضع کی تھی. یہ اصطلاح زیادہ پرانی نہ سہی، لیکن اس کے الفاظ بے حد قدیم ہیں کہ یہ جن دو یونانی الفاظ کی مرکب ہے. ان کا مطلب ایسی شے ہے جس کا حواسِ خمسہ سے ادراک ممکن ہو لیکن گارٹن نے خود کو ان کے لغوی مطلب تک محدود نہ رکھتے ہوئے اس اصطلاح کو کلی طور سے فلسفۂ جمال کے لیے استعمال کیا.

اس اصطلاح کے اردو ترجمہ یعنی "جمالیات" کے ضمن میں مجنوں گورکھپوری کا یہ بیان قابل توجہ ہے :

> اردو پڑھنے والوں میں ایسوں کی کافی تعداد نکلے گی جو اس اصطلاح اور اس کے مفہوم کو اچھی طرح نہ سمجھ سکیں. اس لیے کہ یہ اصطلاح

علمی ہے اور علمی اصطلاحوں سے کسی ملک اور کسی زبان میں بھی ہر بزاری
اور بازاری مانوس نہیں ہوتا. جس انگریزی لفظ کے جواب میں یہ
اردو لفظ گھڑا گیا ہے. اس کا یہ صحیح مترادف نہیں ہے. انگریزی
زبان میں "AESTHETICS" جمالیات سے کہیں زیادہ جامع
اور بلیغ ہے "AESTHETICS" کے لغوی معنی ہر اس چیز کے ہیں.
جس کا تعلق حس سے اور بالخصوص حس لطیف سے ہو. اس اعتبار
سے اگر اردو میں ترجمہ کیا جائے تو "AESTHETICS" کے لیے
"حسیات" یا "وجدانیات" یا ذوقیات" بہترین اصطلاح ہو مگر "حسیات"
سے یہ مغالطہ ہوتا ہے کہ یہ نفسیات کی کوئی شاخ ہے جس کا تعلق انسان
کی قوت حس اور اس کے محسوسات سے ہے. اور "وجدانیات" سے ذہن
معاً تصوف کی طرف مائل ہو جاتا ہے. اور قیاساً اس سے القائی یا حالی
کیفیات کے معنی نکلتے ہیں اور "ذوقیات" کچھ غیر واضح اصطلاح ہو کر رہ جاتی
ہے. "AESTHETICS" کا موضوع حسن اور فنونِ لطیفہ ہے. اول
اول ہیگل نے اس لفظ کو فلسفہ و فنون لطیفہ کے معانوں میں استعمال کیا.
اسی رعایت سے عربی اور اردو میں اس کا ترجمہ "جمالیات" کیا گیا." [1]

جمالیاتی تنقید کی اساس ان مظاہر حسن کے ادراک پر استوار سمجھی جانی چاہیئے.
جن کا ادبیات میں کسی نہ کسی ذریعہ سے اظہار کیا جاتا ہے اور جمالیاتی نقاد کے بموجب جن
کی پرکھ میں ہی اصل فن پارہ کی شناخت مضمر ہے. تخلیق کار کی شعوری کاوش سے
جب حسن کی صورت پذیری ہو یا کسی مخصوص انداز سے اس کا اظہار ہو تو یہ جمالیاتی
تخلیق ہوگی. جمالیات کی مانند جمالیاتی تنقید بھی حسن اور فن میں اس کی متنوع صورتوں

---

[1] "تاریخ جمالیات"، ص: ۹، ۱۰

سے بے حد دلچسپی رکھتی ہے، حسن کیا ہے؟ (اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ حسن کیا نہیں ہے؟) کیا حواس سے مکمل ادراک حسن ممکن ہے؟ کیا تخلیق کار حسن کے درست اظہار پر قادر ہے، اور کیا قاری کسی ادب پارہ میں سے حسن کی شعاعوں کو دیکھنے اور پرکھنے کی صلاحیت کا حامل ہوتا ہے؟ ان سوالات کے جوابات سے جمالیاتی تنقید کے معائیر کی تشکیل ہوتی ہے۔ لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر واضح ہو جائے گا۔ کہ بلحاظ نوعیت یہ سوالات فلسفیانہ ہیں۔

تخلیق میں حسن کی مخصوص کیفیت کی پیمائش کے لیے جمالیاتی قدروں کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں بعض اوقات جمالیاتی حس کی اصطلاح بھی سننے میں آتی ہے، جس کی رو سے ہر انسان میں کسی نہ کسی حد تک حسن کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت ودیعت کی گئی ہے، گو ادراکِ حسن کے لیے انسان حواس خمسہ کا محتاج ہے لیکن اس ادراک سے وابستہ کیفیات بے حد لطیف ہونے کے باعث قلب انسان میں اہتزاز اور روح میں مستی پیدا کر سکتی ہیں۔ لطیف احساسات کے حامل افراد اور شدتِ احساس کے حامل تخلیق کاروں میں جمالیاتی حس نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہے۔ یہی حس پہلے تخلیق کار کے شعور و وجدان کو حسن کے کسی روپ سے متاثر کراتی ہے اور پھر اسی کے زیر اثر وہ مائل تخلیق ہو کر ان کیفیات (بلکہ کیف زیادہ بہتر ہے) کو ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دنیا کے سامنے ایک فن پارہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔۔۔۔۔ اس ضمن میں حسِ لطیف، مذاق سلیم، ذوق اور وجدان ایسی اصطلاحات بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ ان سب کا مطلب یہ ہے کہ صرف ان کی امداد سے انسان کسی فن پارے میں حسن اور اس کی متنوع کیفیات سے لطف اندوزی کی صلاحیت رکھتا ہے۔

ان بنیادی اصطلاحات کے بعد جمالیاتی تنقید کا مطالعہ کرنے پر یہ تنقید کے

دیگر طریقوں سے بعض اساسی نوعیت کے اختلافات کی بنا پر یوں ممتاز ہو جاتی ہے کہ ایک تو اس میں تجزیاتی طریق کار کو بروئے کار نہیں لایا جاتا۔ یعنی ادب پارہ کی تشریح و تفہیم یا قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے اس کے مختلف اجزاء یا اہم خصوصیات کی تحلیل نہیں کی جاتی اور دوسرے تعین قدر کے لیے یہ فیصلہ تو صادر کرتی ہے لیکن اسے کسی تنقیدی اصول، لسانی قانون یا فنی ضابطہ پر استوار کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی اور نہ ہی اس مقصد کے لیے ماضی کے اہم تنقیدی نظریات سے اکتساب کی سعی کی جاتی ہے۔۔۔۔۔ بالفاظِ دیگر جمالیاتی تنقید محض ذاتی پسند و ناپسند کے اظہار تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور یہ ناپسند و پسند بھی خارجی ذرائع، یعنی مواد موضوع یا ہیئت وغیرہ سے اظہار نہیں پاتی بلکہ ذوق، وجدان اور حسِ لطیف ایسی مابعد الطبیعاتی اور مبہم اصطلاحات کا سہارا لے کر ان ثانوی عناصر کو بنیاد بنالیا جاتا ہے۔ جن سے اسلوب میں حسن اور دلکشی پیدا ہوتی ہے۔

جمالیاتی تنقید دراصل ادب برائے ادب کی ضمنی پیداوار تھی۔ اس نظریہ کی رو سے ادب کا زندگی، اس کے متنوع مگر تلخ تقاضوں اور خارجی ماحول میں دکھ اور بدصورتی کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا۔ اس لیے جمالیاتی تنقید کے لیے بھی زندگی اور اس کے مختلف مظاہر سے رشتہ منقطع کرنا لازم قرار پایا۔۔۔۔۔ ادب برائے ادب کے نظریہ کی مانند جمالیاتی تنقید کو بھی جان رسکن (RUSKIN) کی معیار پسندی اور اخلاق پرستی کے خلاف ردعمل کا ایک انداز قرار دیا جا سکتا ہے۔ شاید اسی لیے جمالیاتی نقاد نے بھی ہر اس چیز کو مسترد کرنے پر زور دیا جو کسی طرح سے بھی حسن اور اس سے حاصل ہونے والے جمالیاتی حظ کے خلاف تھی۔

والٹر پیٹر (WALER PATER) جمالیاتی تنقید کا اہم ترین علمبردار سمجھا جا سکتا ہے۔ اس نے اپنی تصنیف "THE RENAICANCE" کے دیباچہ

میں جن خیالات کا اظہار کیا، تمام جمالیاتی تنقید کا نچوڑ ان میں آجاتا ہے اس کے بموجب جمالیاتی نقاد کو کسی بھی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت اس امر کا تعین کرنا چاہیئے کہ اس تخلیق نے اس کے ذہن پر کیسے اثرات اور نقوش چھوڑے اور ان اثرات کا اسے کس حد تک احساس رہا جمالیاتی نقاد اس نوع کے سوالات دریافت کرتا ہے : یہ ادب پارہ کیا ہے ؟ اس کے مطالعہ سے کیسے اثرات نے جنم لیا ؟ اس سے مسرت حاصل ہوئی یا نہیں اور پھر یہ مسرت بذاتِ خود کس نوع کی تھی ؟ اس کے خیال میں جمالیاتی نقاد کا یہ فریضہ بھی ہے کہ وہ ادب پارہ کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرے جو اپنے حسن کی بنا پر حظ کا موجب بنے اس ضمن میں اسے جمالیاتی تاثرات کے ماخذات کی وضاحت بھی کرنی ہوگی اور ساتھ اس امر پر بھی روشنی ڈالنی ہوگی کہ وہ کیسے معرضِ وجود میں آتے ہیں۔

دورِ جدید میں اطالوی فلاسفر کروچے (CRUCE) کے افکار نے جمالیاتی تنقید پر بہت گہرے اثرات چھوڑے ہیں، وہ جمالیات میں اظہاریت (EXPRESSIONISM) کے بانیوں میں سے ہے۔ بعض امور میں وہ بھی والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کے قریب آجاتا ہے۔ مثلاً کروچے بھی ہر نوع کی مقصد پسندی اور خارجی حقیقت نگاری کا مخالف ہے۔ اس کی دانست میں تخلیقات کا حسن مقصد کی گرانباری کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اس طرح وہ ادب سے ہر نوع کے غیر جمالیاتی افادہ کا بھی مخالف ہے۔ بلکہ وہ تو اس ضمن میں اس انتہا تک جاتا ہے کہ موضوع اور ذرائع ابلاغ کے شعوری انتخاب کو بھی ناپسند کرتا ہے چنانچہ اس کے خیال میں وہی تخلیق جمالیاتی قدروں کی حامل متصور ہوگی، جس میں تخلیق کار نے مواد و معانی کا انتخاب شعوری طور سے کرنے کی بجائے اس معاملہ میں وجدان کو اپنا راہنما بنایا ہو۔ کروچے نے تخلیق میں جمالیاتی کیفیات کے درست اور کلی ابلاغ پر زور دیتے ہوئے تنقید میں تجزیہ و تحلیل اور عقلی جوازات کو غیر ضروری اور غیر اہم قرار دیا۔ اس کے خیال

میں کسی بھی فن پارہ میں حسن کا مکمل ابلاغ بذاتِ خود ایک اساسی قدر ہوتا ہے۔ اس لیے اس میں اخلاق، مقصد اور منطقی صداقت کی تلاش بے سود ہے۔ کیونکہ تخلیق کا اپنا ایک جداگانہ جمالیاتی جہان ہوتا ہے۔ جو اس تخلیق کے حسن سے جنم لیتا ہے تخلیق کے اس جہان حسن میں عقل کا نہیں، وجدان کا سکّہ چلتا ہے۔ وہ تجزیہ اور تحلیل کو تنقید کے لیے غیر ضروری تصور کرتا ہے۔ اس کے خیال میں معنی و صورت، مواد و ہیئت اور اسلوب کے جملہ عناصر ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کی صورت میں ابلاغِ حسن کا باعث بنتے ہیں۔ وجدان کی امداد لے کر ان سے حظ تو اٹھایا جا سکتا ہے لیکن سائنٹیفک طریقہ پر ان کی تحلیل ممکن نہیں۔

اس کے خیال میں تخلیق چار مراحل کے بعد تکمیل پاتی ہے:

۱۔ سب سے پہلے تو تخلیق کار تاثرات اخذ کرتا ہے۔

۲۔ اس کے بعد اپنے تخیل اور ذوقِ جمال کی امداد سے اپنے ذہن میں باندازِ نو وجدانی ترکیب و امتزاج سے کام لیتا ہے۔ اس کو اس نے "EXPRESSIONISM" کا نام دیا اور اسی نام سے اس کے نظریے نے شہرت پائی۔

۳۔ اس وجدانی ترکیب و امتزاج سے وہ خود بھی جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ (اور اسی مسرت میں اس کے قارئین بھی شریک ہوتے ہیں)۔

۴۔ اس کے بعد ان تمام تاثرات اور ان کی جمالیاتی ترتیب کی لفظ، رنگ یا صوت و آہنگ سے دوسروں تک ابلاغ کی منزل آتی ہے۔

گو اس نے تخلیقی عمل کو چار مدارج کے ذریعہ سے سمجھایا لیکن اس کے خیال میں

لے کی اصل اہمیت ہے۔ کیونکہ تخیل، وجدان اور ذوقِ جمال کا یہی وہ پُراسرار عمل ہے جو تخلیق میں حسن کی جوت پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے اُس کے نزدیک تخلیق کی تاثیر ہی سب کچھ ہے۔ کروچے نے ادب اور فن کو صرف وجدانی کیفیات کے اظہار کا نام دیا ہے۔ اس لیے تخلیق کی جمالیاتی خوبیاں، منطقی تجزیہ اور عقلی تحلیل کی گرانباری کے متحمل نہیں ہوسکتیں اگر تخلیق کار ابلاغِ حسن میں کامیاب رہتا ہے تو اس سے قارئین مسرت محسوس کریں گے۔ اس لیے کامیاب اظہار تخلیق کے حسن کے لیے لازم ہے۔ اسی لیے اس نے ادبیات کی پرکھ کا یہ معیار مقرر کیا، یا تو فن پارہ خوب صورت (اور اسی لیے کامیاب) ہے، ورنہ بدصورت (اور اسی لیے ناکام) ہے۔ چنانچہ اس کا یہ قول اس کے مخصوص نظریۂ فن کی آئینہ داری کرتا ہے:

"عمل تخلیق انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے"

کروچے بھی ..... آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں.... کا قائل ہے اور اسی لیے اس نے زبان کو بہت اہمیت دی، کیونکہ ابلاغِ حسن یا کامیاب اظہار اسی کا مرہونِ منت ہوتا ہے بلکہ اس کے بقول تو اظہار ہی زبان ہے۔

جمالیاتی تنقید کے اس اجمالی جائزہ سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ اسے پائیدار اساس پر استوار کرنے کی کوشش نہ کی گئی۔ اس کا کل سرمایہ تاثرات، احساسات، وجدان اور جمالیاتی حس ایسی اصطلاحات ہیں، جن کے مفاہیم میں کسی طرح کی قطعیت نہیں پیدا کی جاسکتی۔ اس پر مستزاد ان سے وابستہ ابہام ایسی شاعرانہ پراسراریت..... اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جلد ہی اس تنقید کا طلسم باطل ہونے لگا۔ ادھر یورپ میں فطرت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی ادبی تحریکوں اور ان کے ساتھ تنقید کے مارکسی اور نفسیاتی دبستانوں نے بھی اس پہ کاری ضرب لگائی، خصوصیت سے مارکسی ناقدین نے تو دل کھول کر اس کی مذمت کی۔ ادھر نفسیات

نے تاثرات، احساسات اور وجدان وغیرہ پر لاشعوری اور جنسی زاویوں سے یوں نئی روشنی ڈالی کہ یہ اصطلاحات اپنی پراسرار شاعرانہ دل کشی سے عاری ہو کر کچھ اور ہی نظر آنے لگیں ..... چنانچہ آج تنقید کا یہ دبستان فعال نہیں رہا. بلکہ اب محض اسے تاریخی حیثیت حاصل ہے. تنقید کی تاریخ میں جمالیاتی تنقید کا اب محض ایک ردعمل کی حیثیت سے مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس کے جو کچھ اثرات ہوں گے، وقتی ثابت ہوئے. مزید برآں جدید شاعری اور ادبیات میں ہیئت اور زبان و بیان کے ضمن میں جو تجربات کیے جا رہے ہیں. ان کی تفہیم و تحسین کے لیے جمالیاتی حس اور وجدان وغیرہ سے کام نہیں چل سکتا، اس لیے جدید ادبیات کے اس دور میں جمالیاتی تنقید کے رہے سہے اثرات بھی ختم ہو چکے ہیں.

کیا اردو میں جمالیاتی تنقید ہے؟

میرے خیال میں اردو میں بحیثیت ایک دبستان جمالیاتی تنقید کبھی بھی نہیں رہی، البتہ انفرادی ناقدین کے ہاں ذاتی میلان کے طور پر اس کا مطالعہ ممکن ہے.

جمالیاتی تنقید میں ذاتی پسند و ناپسند کو جو اہمیت حاصل ہے. اس کی بنا پر تذکروں میں باقاعدہ تنقید کے کچھ پہلو (بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بعض آراء) جمالیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہیں. تذکروں میں باقاعدہ تنقید نہ ہوتی تھی، نہ متعین ادبی مباحث اور نہ اظہار و ابلاغ کے قواعد...... اس لیے تذکرہ نگاروں کی آراء... چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر..... ذاتی پسند و ناپسند کا اظہار تھیں. فارسی کے زیر اثر مذاقِ لطیف اور ذوقِ سلیم وغیرہ کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے. اور تذکروں کی بیشتر آراء اسی محور پر نظر آتی ہیں. اشعار کی پسند میں جن خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا وہ کسی حد تک جمالیاتی تنقید کی حدود میں آ جاتے ہیں. تذکرہ نگار حسن زبان پر سب سے زیادہ توجہ دیتے ہوئے بالعموم خیال پر طرزِ ادا کو فوقیت دیتا تھا. وہ الفاظ کے

حسن سے جیسے مسحور سا ہو کر رہ جاتا ہے۔ نظیر اکبرآبادی کی ناپسندیدگی کا ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ اس نے بقول شیفتہ بہت سے ایسے الفاظ بھی استعمال کیے جو بازاری لوگوں کی زبان کا حصہ تھے۔ باالفاظِ دیگر وہ "تذکرہ نگاروں کے جمالیاتی معیار پر پورا نہ اتر سکا۔

تذکروں کی اس عمومی مثال کے بعد اردو کے دیگر ناقدین کے ضمن میں جمالیاتی تنقید کا بھی رومانی تنقید ایسا حال ہے۔ اور جنہیں رومانی نقاد کہا جاتا ہے۔ انہی میں بعض اوقات جمالیاتی تنقید کے اثرات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

نیاز فتح پوری کی تنقید کو اردو میں جمالیاتی تنقید کا سب سے اہم اور اچھا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ انہوں نے اپنے تنقیدی مسلک کی یوں وضاحت کی:

"جب میں کسی شاعر کے کلام پر انتقادی نگاہ ڈالتا ہوں تو اس سے بحث نہیں کرتا کہ اس کے جذبات کیسے ہیں بلکہ صرف یہ کہ اس نے ان کے ظاہر کرنے میں کیا اسلوب اختیار کیا۔ وہ ذہنِ سامع تک اس کو پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں؟ بیان خواہ حسن و عشق کا ہو یا نہر کی پن چکی کا، اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ واقعی الفاظ سے ادا ہوتا بھی ہے یا نہیں"۔ [۱]

ایک اور موقع پر یوں لکھا:

"اس کو (یعنی نقاد کو) صرف اپنی رائے پر اعتماد کرنا چاہیے اور سمجھ لینا چاہیے کہ جو کچھ میں کہتا ہوں، وہی صحیح ہے"۔ [۲]

---

[۱] انتقادیات، جلد اول، ص ۳۳۹ ، [۲] ایضاً ص ۲۳

یہ خیالات اور پھر تنقید میں ان کا عملی اظہار نیاز فتح پوری کو والٹر پیٹر کے قریب لے آتا ہے۔

نیازؔ کے بعد عابد علی عابدؔ نے بھی اپنی تنقید میں ادب پاروں کے جمالیاتی اوصاف کی تلاش پر بطور خاص زور دیا۔ وفات کے بعد طبع ہونے والی کتاب "اسلوب" میں عابد نے تمام مباحث کو جمالیاتی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں سمیٹا ہے۔

تخلیقات اور جدلیاتی معیار :

مارکسی تنقید[۱]

مارکسی تنقید کی مانند تاریخی تنقید اور عمرانی تنقید نے بھی سماج اور اس سے وابستہ عوامل کی ان کارفرمائیوں کو اہمیت دی ہے جو کسی طور سے بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہو سکتی تھیں. بظاہر تو عمرانی تنقید اور مارکسی (بعض کے نزدیک اشتراکی) تنقید میں کوئی ایسا فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں ہی انسانی معاشرہ سے بحث کرتی ہیں، لیکن یہ مشابہت سطحی ہے. کیونکہ عمرانی (اور تاریخی) تنقید سماج سے دلچسپی رکھنے کے باوجود بھی خود سماج کی تشکیل میں کارفرما محرکات اور عناصر سے کوئی تعلق نہیں رکھتیں، دونوں انسانی معاشرہ کو جیسا کہ وہ ہے ویسا ہی قبول کر لیتی ہیں. جب کہ مارکسی تنقید ان امور کا جائزہ لیتی ہے. جن کی بناء پر معاشرہ کی تشکیل ہوتی ہے اور ان محرکات کا تجزیہ بھی کرتی ہے جو اسے ایک مخصوص رنگ میں رنگ

۱ـ "MARXIST CRITICISM"

دیتے ہیں۔

مارکسی تنقید کو دیگر تمام تنقیدی دبستانوں سے ممتاز کرنے والا اساسی نوعیت کا ایک اور فرق بھی ہے کہ اس کا آغاز خالصتاً ادبی مقاصد کے لیے نہ تھا۔ اس لحاظ سے یہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے قریب ہو جاتی ہے۔ ان دونوں کی تشکیل ادبی نظریات یا تنقیدی تحریکوں کی مرہونِ منت نہ تھی بلکہ یہ دو جداگانہ علوم کی ضمنی پیداوار ہیں۔ اشتراکیت اقتصادیات کا ایک نظریہ ہے، جس نے بعدازاں روس اور دیگر ممالک کے عوامی انقلابات کے لیے منشور مہیا کرتے ہوئے چراغِ ہدایت کا کام کیا۔ مارکسی تنقید نے کیونکہ مارکس کی تعلیمات سے جنم لیا اسلیئے اشتراکیت کے مفہوم کا سمجھ لینا ازحد ضروری ہے۔ تاریخ کے تانے بانے اور سماجی نشوونما کے قانون کا کارل مارکس نے "مادی جدلیت" "MATERIAL DIALECTICS" نام رکھا۔ مارکس کے نزدیک زندگی اور اس کے مادی تقاضے پہلے طریقِ پیداوار کو تبدیل کر کے آلاتِ زر میں تغیرات پیدا کرتے ہیں۔ بعدازاں طریقِ پیداوار اور آلات ہی مل کر معاشرے میں سماجی، سیاسی، اور ذہنی انقلابات لانے کا موجب بنتے ہوئے زندگی کو ارتقار کا ایک اور مرحلہ طے کراتے ہیں۔ مارکس سے پہلے انسانی فکر، شعور اور عقل و وجدان کو انسانی زندگی میں مرکزی مقام حاصل تھا اور تمام فلسفوں، علوم اور مذاہب کے چراغ ان ہی سے فروزاں ہوتے تھے، لیکن مارکس نے انسانی شعور اور عقل کو واضح ترار فع مقام دینے سے انکار کرتے ہوئے اس امر پہ زور دیا کہ شعور انسانی زندگی اور سماجی مقام کا تعین نہیں کرتا بلکہ خود سماجی حیثیت اور مادی اسباب انسانی شعور سوچ اور عقل کا انداز طے کرتے ہیں۔

تمام کائنات مادی اسباب کے سہارے چل رہی ہے۔ مادہ ہی حیات کی اولین اور اساسی حقیقت ہے۔ مادہ تغیر پذیر ہے۔ اس لیے اس میں حرکت پوشیدہ

ہے لیکن مادہ کی اولیت کا یہ مطلب نہیں کہ یہ انسانی شعور سے یکسر لاتعلق رہتا ہے
مارکس کے خیال میں ایسا نہیں بلکہ مادہ اور شعور کے درمیان باہم اثر پذیری اور عمل ورد
عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ مادی حالات انسانی ذہن اور شعور پر اثر انداز ہوتے
ہیں۔ جواب میں انسان ردِّ عمل کا اظہار کرتے ہوئے یا تو ان حالات کی تسخیر کرتا ہے یا پھر
مزاحمت (ورنہ مفاہمت) کی راہیں تلاش کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ کرے تو وہ خود مسخّر ہو
جائے، خارجی حالات انسانی شعور کو متاثر کرتے ہیں۔ اور پھر شعور اور انسانی ذہن
ردِّ عمل میں خارجی حالات پر اثر انداز ہو کر انہیں بدلنے اور بہتر بنانے کی سعی کرتے
ہیں۔ ایک حالت اپنی انتہا کی شکار ہو جاتی ہے، یعنی اپنی نفی اور تردید کا سامان بہم
پہنچا کر اس حالت کی جنم دہی کی موجب بنتی ہے جو پہلی حالت کے تمام منفی اثرات
سے پاک ہوتی ہے۔ کچھ عرصہ بعد یہ نئی حالت (جواب صحت مند ہے) جب معاشرہ
کی ترقی پذیری کا ساتھ دینے میں ناکام رہتی ہے تو معاشرے کے بدلتے ہوئے رجحانات
کے تحت اس کے بھی نقائص نمایاں ہونے لگتے ہیں تو ایک اور نئی، زیادہ بہتر،
زیادہ صحت مند اور مکمل حالت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ یہ حالت اپنی انتہا تک پہنچ کر
پھر ایک اور حالت کی جنم دہی کا باعث بنتی ہے۔ الغرض! اسی طرح منفی سے مثبت،
مثبت سے منفی اور پھر منفی سے مثبت کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ تخریب سے تعمیر ہوتی ہے
اور تاریکی کے بطن سے روشنی کی کرن پھوٹتی ہے۔ زندگی بڑھتی، پھلتی پھولتی رہتی
ہے اور معاشرہ مادی ارتقاء کے مدارج طے کرتا رہتا ہے۔ یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں
مادی جدلیت!

مادی جدلیات کی روشنی میں جب ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اسے خلا میں تخلیق
ہونے والی بے کار اور قابلِ تفریح شے نہیں سمجھا جاتا بلکہ یہ فرد اور معاشرہ کی باہمی
آویزش، مطابقت اور طبقاتی کش مکش کی عکاسی اور ترجمانی کے فرائض انجام دیتا

ہے۔ بقول ٹراٹسکی :

"میدانِ زیست میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھا رہا ہو۔ بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے۔ ایسا انسان جو خود اپنے ہی ماحول اور گرد و پیش پھیلی زندگی سے ناقابل شکست ربط رکھتا ہے۔"

اشتراکیت میں شعور، فکر اور تخیل سبھی مادی حقیقتوں اور اقتصادی عوامل کے تابع ہیں۔ اس لیے مادہ اور اس کے مظاہر کو اساسی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے جبکہ خیال اور شعور کو ثانوی۔

مارکسی تنقید میں ادب کے مطالعہ کے لیے سماجی حالات، طبقاتی تقسیم اور تاریخ کے مادی عوامل کا جائزہ لینا ازحد ضروری ہے۔ کیونکہ ان سب کے درست تجزیہ کے بغیر کسی ادب پارے پر صحیح تنقید ہو ہی نہیں سکتی۔ تنقید کے دیگر دبستانوں جیسے جمالیاتی نفسیاتی یا تاثراتی وغیرہ ان تمام عوامل کی اہمیت کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس لیے مارکسی تنقید ان تمام اور اسی نوع کے دیگر دبستانوں کو ادبی مطالعہ کے لیے ناموزوں ہی نہیں بلکہ گمراہ کن قرار دیتی ہے۔ شاید اسی لیے مارکسی ناقدین نے تاثراتی اور نفسیاتی تنقید کے دبستانوں پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے ان دونوں کے ادبی نتائج کو سرمایہ دارانہ نظام کی آلہ کاری کے مترادف جانا۔

مارکسی تنقید میں ادب زندگی اور معاشرہ کے مادی ارتقاء میں شریکِ کار ہونے کے ساتھ ساتھ اس ارتقاء کے مختلف مدارج کا عکس بھی پیش کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ادب کو امیر و غریب، حکمران و محکوم، سرمایہ دار و مزدور، کسان و زمیندار وغیرہ کی صورت میں پائی جانے والی طبقاتی کش مکش میں غریب اور پسے ہوئے پرولتاری طبقہ کا ساتھ دینا چاہیئے۔

چنانچہ میکسم گورکی کے خیال میں:

"ہماری تمام تصنیفات کا ہیرو مزدور ہونا چاہیئے۔ باالفاظِ دیگر محنت کے عمل سے جنم لینے والا .... انسان" ؎۱

اسی لیے جب ایک مارکسی نقاد کسی ادب پارہ میں محض داخلیت کا اظہار پاتا ہے۔ عشق و محبت کی بے معنی نغمہ سرائی سنتا ہے یا خارجیت سے کٹی ہوئی انفرادیت کی جھلک پاتا ہے تو وہ ایسے ادب پارے کو اس بناء پر ٹھکرا دیتا ہے کہ زندگی کی وسیع اور پیچیدہ جدوجہد میں اس سے عوام کی ترجمانی نہیں ہوتی اگر ادب عوام کی کش مکش ان کے دکھ درد اور بھوک کا ترجمان نہیں تو ایسے ادب کا کوئی فائدہ نہیں۔ المختصر! حیات اور ادب کا مرکز انسان قرار پاتا ہے۔ بقول میکسم گورکی: ؎۲

"میرے خیال میں تو انسان سے ماورائے اور کچھ نہیں، اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ انسان اور صرف انسان ہی تمام اشیاء، خیالات اور تصورات کا خالق ہے۔ تمام معجزہ ہائے ہنر اسی کے مرہونِ منت ہیں۔ فطرت کی تمام قوتوں پر مستقبل میں وہی غلبہ پا کر انہیں اپنا محکوم بنائے گا۔ اس دنیا کی حسین ترین اشیاء، ماہرِ فن اور دست محنت شعار کی مرہون منت ہیں ہمارے تمام خیالات اور تصورات نے محنت کے عمل سے جنم لیا ہے۔ فنون، علوم اور ٹیکنالوجی کی تمام تاریخ اس امر کی شاہد ہے۔ خیالات حقائق کے جلو میں ہوتے ہیں۔"

مارکسی تنقید کے بموجب ادب برائے ادب کا نظریہ غلط، گمراہ کن اور مریضانہ

؎۱. MAXIM GORKI "LIFE AND LITERATURE" p.135

؎۲. ایضاً، ص: ۵۶

نقطۂ نظر ہی کا پروردہ نہیں بلکہ وہ غریب عوام کے استحصال میں بھی کارآمد ثابت ہوتا ہے۔ ادب برائے زندگی اور ادب میں مقصدیت پر جس شد و مد سے اس تنقید نے زور دیا۔ شاید ہی اس سے پہلے کسی اور دبستان نے اس امر پر زور دیا ہے۔ مارکسی ناقد کا بنیادی سوال ہی یہی ہے کہ ادیب طبقاتی کش مکش میں کس طبقہ کی حمایت کر رہا ہے کیا وہ دم توڑتی اقدار کے گیت گاتا ہے۔ اور مردہ نظام کی قصیدہ خوانی کرتا ہے یا زندگی میں مادیت کے گن گاتے ہوئے ابھرتے ہوئے عوام اور محنت کش طبقہ کے ساتھ شانہ ملا کر چلتا ہے۔ اگر وہ عوام کا دوست ہے تو درست یہی اس کی تخلیقات کا مقصد ہونا چاہیئے اور یہی اس کا ادبی منصب!

مارکس کی تعلیمات کی رو سے کیونکہ معاشرہ کا ارتقاء اور زندگی کے دیگر مظاہر مادی احتیاجات اور اقتصادی عوامل کے مرہون منت ہیں۔ اس لیے جب ان نظریات کا ادب پر اطلاق کیا گیا تو ادب اور اس کے ساتھ ساتھ دیگر فنون لطیفہ کے آغاز کا سراغ بھی معاشی تقاضوں کی صورت میں "تلاش کیا گیا، جرمن ماہر معاشیات کارل بیوخنر، روسی نقاد پلیخنوف اور انگریزی نقاد جارج ٹامسن ان سبھی نے مکانی اور زمانی بُعد کے باوجود بھی اسی خیال کا اظہار کیا کہ کام کرتے وقت منہ سے نکلنے والی آوازیں تناسب کے سانچے میں ڈھلیں تو آہنگ نے جنم لے کر غنائی شاعری اور ترنم کی تشکیل کی جب کہ محنت کرتے وقت جسم کی مختلف النوع حرکات نے فن کارانہ حسن سے ترتیب پا کر رقص اور اس کی مختلف کیفیات کی تخلیق کی۔ اسی طرح اِس اندازِ نظر کی رو سے آلات موسیقی کی اصل آلاتِ کشاورزی اور اوزاروں میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ ونٹ (WUNDT) نے بھی ایسے ہی خیال کا اظہار کیا کہ قدیم معبدوں یا وحشی معاشرے میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے نغمات اور مناجات کے آہنگ کا ماخذ بھی مختلف کاموں سے وابستہ مخصوص گیتوں کے آہنگ میں تلاش

کیا جا سکتا ہے. اسی طرح بوچر (BUCHER) کے خیال میں بھی آہنگ کے احساس نے کام سے وابستہ جسمانی محرکات سے جنم لیا.

یہ انداز نظر بظاہر انتہا پسندانہ اور غلو پر مبنی معلوم ہوتا ہے. لیکن اس میں کلی نہ سہی، جزوی صداقت یقیناً نظر آئے گی. آج شاعری رقص و موسیقی کو ان کی ابتدائی اور اصلی صورت میں دیکھنا مشکل ہی نہیں غالباً ناممکن بھی ہوگا. کیونکہ فن کاروں نے صدیوں کے ریاض اور خون جگر کی آمیزش کے بعد ادب اور فنون لطیفہ کو اس مقام تک پہنچا دیا ہے کہ آج فنی لوازم کی پیدا کردہ SOPHISTICATION کی بنا پر اصل خدوخال کا سراغ لگانا کٹھن ہے. لیکن غیر متمدن معاشرہ کے فنون لطیفہ یا لوک ادب اور رقص وغیرہ کا اس لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اس اندازِ نظر کی (کم از کم) جزوی صداقت آشکار ہو جاتی ہے. مانجھی کے گیت اور دیہی رقص، اس سلسلہ کی اچھی مثالیں ہیں. کیا دھوبی کی چھوا چھو! چھوا چھو!! میں ایک خاص ترنم اور آہنگ نہیں ؟

ایسے نظریات نئے پن کی وجہ سے چونکا تو دیتے ہیں، لیکن ان پر فوراً ایمان نہ لانا چاہیئے. کیونکہ یہ محض مفروضات ہیں. ایسے مفروضات جن کی صداقت قیاسات ہی سے ثابت کی جا سکتی ہے. چنانچہ اس نظریہ کے مخالفین نے اس امر پر زور دیا کہ انسان میں آہنگ کا احساس فطری اور جبلّی ہے. چلنے میں ہاتھوں اور پاؤں کی حرکات، دل کی دھڑکن، سانس کا مدّوجزر، آواز کا زیروبم اور گفتگو میں مناسب وقفے. یہ سب کچھ جبلّی ہے اور ان سے بھی آہنگ کا شعور جنم لے سکتا ہے. پھر خود فطرت میں بھی آہنگ اور تناسب موجود ہے اس ضمن میں جھومتے درخت، شاخِ گل کی لچک، اور سب سے بڑھ کر نغمہ سرا مرغ چمن. کیا ان سے درس آہنگ نہ لیا جا سکتا تھا ؟ بظاہر یہ قیاس درست معلوم ہوتا ہے کہ پھونکنی سے بانسری بنی ہوگی. لیکن کیا

سرکنڈوں سے گزرتی ہوا بانسری نہیں بجاتی ؟

ادب کے تخلیقی محرکات کی نشاندہی ادبی تنقید کے اہم مباحث میں سے ہے۔ مارکسی تنقید کی اہمیت اس لحاظ سے بڑھ جاتی ہے کہ اس نے ان مباحث کو ایک نئی جہت عطا کی۔

مارکسی تنقید میں کیونکہ ادب کو طبقاتی کش مکش میں پرولتاری طبقہ کی ترجمانی کرنی ہے۔ اس لیے اس میں مقصد کو اساسی اہمیت دی جاتی ہے۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو تکنیک کی بے ضابطگیوں اور اظہار کی خامیوں کو بھی مقصد پر قربان کر دیا جاتا ہے۔ ان ناقدین کے بموجب زبان اور دیگر اظہاری سانچے نہ تو خلا میں تخلیق ہوتے ہیں۔ اور نہ ہی انہیں خارج سے تخلیق کاروں پر مسلط کیا گیا۔ چنانچہ میکسم گورکی کے بقول :

> "زبان عوام نے تخلیق کی، ادیب اپنے وطن اور ہموطنوں کے جذبات کا ترجمان ہے۔ وہ ان کا قلب اور گوش وچشم ہے، وہ تو نوائے عصر ہے" ؎ [۱]

مارکسی ناقد کو یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ ادیب کیا کہتا ہے اسے اس سے اتنی دلچسپی نہیں کہ وہ کیسے کہتا ہے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ انتہا پسند ناقدین نے ادب کو محض اشتراکیت کے پرچار کا ذریعہ تصور کرتے ہوئے تخلیق کو صرف نعرہ بازی بنا دیا۔ اور پراپیگنڈا پر ادبی حسن کو بھینٹ چڑھا دیا۔ ادب کے مقصد سے شاید کسی کو بھی انکار نہ ہوگا لیکن جب ایک مخصوص نوع کا مقصد ادب سمجھا جائے تو تنقید تخلیق کی راہنمائی کی بجائے راستے کا پتھر بن جاتی ہے۔ چنانچہ اردو کے بعض مارکسی ناقدین نے بھی بعض عظیم شعراء کو

---

[۱] "LIFE AND LITERATURE" p.53

محض اس بناء پر درخورِ اعتنانہ سمجھا کہ انہوں نے اس جاگیردارانہ نظام کی مخالفت نہ کی' جس میں وہ سانس لینے پر مجبور تھے۔

۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کی باقاعدہ بنیاد رکھی گئی تو اس کے زیرِاثر جو ادب تخلیق ہوا اس نے اپنی پرکھ کے لیے مارکسی تنقید کی ضرورت محسوس کی، غالباً مارکسی تنقید ہی ایک ایسی تنقید ہے۔ جسے اردو میں باقاعدہ دبستان قرار دیا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند ادب کی تحریک کے آغاز میں انتہاپسندی کے جوش میں ماضی سے یکسر رشتہ منقطع کرنے کا رجحان نمایاں تر تھا۔ میرؔ سے لے کر غالبؔ تک بعض اچھے شعراء کو محض اس جرم کی پاداش میں یکسر قلم زد کردیا گیا کہ انہوں نے طبقاتی کش مکش میں کسی طرح کا کردار بھی ادا نہ کیا تھا..... داستانوں میں کیونکہ شہزادوں اور وزیرزادوں کی مہمات کے ساتھ ساتھ تخیل کی بے لگامی اور مافوق الفطرت عناصر بھی ملتے تھے۔ اس لیے انہیں مشکوک سمجھا گیا۔ مثنوی زہرِعشق میں جنسی چٹخارہ ہے۔ اس لیے وہ مردود دبلکہ ترقی پسنداد یبوں کی ایک کانفرنس میں جنس نگاری کے خلاف باقاعدہ قرارداد مذمت پیش کی گئی جو حسرت موہانی کی شدید مخالفت کی بناء پر مسترد کردی گئی ۲

اکبرالہ آبادی قدامت پرست تھے جب کہ سرسیّد اور حالیؔ نے انگریزوں سے مفاہمت کی تلقین کی تھی۔ اس لیے یہ بھی ناقابلِ قبول قرار پاتے۔ یہ انتہاپسندی تھی، چنانچہ اس کے خلاف دیگر نقادوں نے آوازیں بھی بلند کیں۔ لیکن اس "ابتدائی جارحیت" کے بعد مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، عزیز احمد اور دیگر سلجھے ہوئے ناقدین نے اشتراکیت کے بارے میں اعتدال پسندی سے کام لیتے ہوئے عصری ادب میں نئی جہات دریافت کیں۔ یہی نہیں بلکہ ماضی کے شعراء پر نئے زاویہ سے روشنی ڈال کر ان کی عظمت میں اضافہ کیا۔

چنانچہ ان ناقدین ہی کی بدولت نظیر اکبر آبادی کی شاعرانہ عظمت اجاگر ہو سکی نظیر کو اس کے ہم عصر شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے جس طرح نظر انداز کیا وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ واضح رہے کہ ان کی اہمیت تسلیم نہ کرنے والوں میں ایسے ایسے نقاد بھی ہیں، جن کے ستھرے مذاق (محمد حسین آزاد) متوازن رائے (شیفتہ) اور اعلیٰ تنقیدی صلاحیتوں (حالی) کا آج بھی اعتراف کیا جاتا ہے۔ لیکن مارکسی نقادوں نے نظیر میں وہ سب کچھ پایا جو ایک عوامی شاعر کے لیے لازم ہے۔ سو اسے اردو کا پہلا عوامی شاعر قرار دیا۔

سیاسی لحاظ سے اشتراکیت سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے، لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ مارکسی نقادوں نے ادبی مسائل، تنقیدی معائیر اور فنی ضوابط کے مباحث میں اپنی تنقیدی بصیرت سے قابلِ قدر اضافہ ہی نہیں کیا بلکہ بحیثیت مجموعی اردو تنقید کو محض لفظی بحثوں اور شخصیت پرستی کے گورکھ دھندے سے نکال کر ایک سائنٹیفک رویہ دیا۔

لاشعوری محرکات کی طلسم کاری :

نفسیاتی تنقید[1]

نفسیاتی تنقید کا دبستان بہت قدیم نہیں لیکن قلیل عرصہ میں جس طرح تحلیلِ نفسی نے انسانی سوچ کا رخ بدل کر رکھ دیا اور مذہب، معاشرہ، اخلاق اور جمالیات کے اصولوں میں انقلابِ نو کا ہنگامہ برپا کیا۔ اسی طرح نفسیاتی تنقید بھی اصنافِ ادب اور تخلیقی سانچوں میں بعض اساسی تغیرات کی موجب بن کر اظہار و ابلاغ کے متنوع تجربات کے لیے سامان تہیج مہیا کرنے کا باعث بنی۔

نفسیاتی تنقید کی اساس پہلے فرائڈ کا نظریۂ لاشعور بنا اور پھر اس میں ایڈلر اور ژنگ کی تعلیمات سے مزید گہرائی پیدا کی گئی اور یوں نفسیاتی تحقیقات کا پھیلتا دائرہ اور نئے نئے دبستان اس میں بوقلمونی پیدا کرتے گئے۔ حتیٰ کہ آج آئرا پروگرف (IRAPROGH) کی نفسیاتِ عمق (DEPTH PSYCHOLOGY) کی صورت میں نفسیات اور اس کے حوالہ سے نفسیاتی تنقید کے آفاق میں مزید وسعت پیدا کی جارہی ہے۔ نفسیاتی تنقید کے تنقیدی مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم

ہے کہ آج ادب میں نفسیاتی مباحث کی مقبولیت یا تنقید میں نفسیاتی مصطلحات کے
قبول عام کا یہ مطلب نہیں کہ اس دبستان سے پہلے کبھی کسی نقاد نے نفسیات سے اپنی
ژرف نگاہی میں اضافہ نہ کیا تھا اور نہ ہی اس سے یہ سمجھ لینا چاہیے کہ صرف فرائڈ، ایڈلر
اور ژنگ ایسے عظیم مفکرین کی تعلیمات کی بدولت ادبی پرکھ میں نفسیاتی طریقِ کار
کو بروئے کار لایا جانے لگا۔ نفسیات چونکہ انسانی ذہن اور کرداری محرکات کی تفہیم کا
نام ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ نفسیات دانوں سے پہلے بھی افراد اور تخلیق کار انسان
اس کی سائیکی اور موسم کی طرح رنگ بدلتی ذہنی کیفیات سے دلچسپی رکھتے تھے اور یہی
وجہ ہے کہ جدید نفسیات سے عدم واقفیت اور جدید اصطلاحات نہ استعمال کرتے
ہوئے بھی قدیم نقادوں نے بعض ایسی آراء کا اظہار کیا جن کی جوت نفسیاتی بصیرت
سے آتی ہے بلکہ ڈیوڈ ڈیشنر (DAVID DAISCHES) تو اس نفسیاتی
بصیرت کو افلاطون تک لے جاتا ہے۔ اس کے خیال میں افلاطون نے "ء ن" میں ادبی
تخلیق کے عمل کی پیچیدگیوں کو جس طور سے واضح کیا وہ نفسیاتی طریقہ ہی ہے' اسی
طرح پہلی صدی عیسوی (؟) کا اطالوی نقاد لان جائی نس (LONGINUS).
بھی اپنے رسالہ "ON THE SUBLIME" میں اپنے نظریۂ ادب کی
صراحت میں بعض اوقات ایسے خیالات کا اظہار کر گیا جنہیں نفسیاتی تنقید کی ذیل
میں لایا جا سکتا ہے۔

ان انفرادی مثالوں سے قطع نظر بحیثیتِ مجموعی رومانی دبستانوں کے پیش رو اور
ممتاز نقادوں جیسے کولرج، ورڈزورتھ اور شیلے وغیرہ نے شاعر، شاعری اور تخلیقی
عمل کے ضمن میں بعض اساسی نوعیت کے مباحث چھیڑے اور جب انہوں نے اس
نوع کے سوالات کیے کہ شاعر کیا ہے؟ وہ کس ذہنی کیفیت کے تحت مائل تخلیق ہوتا ہے؟
تخیل کیا ہے اور شاعرانہ جذبات کیا ہیں؟ تو دراصل وہ ان مسائل پر اظہار خیال کر

رہے تھے، جن سے آج کا نفسیاتی نقاد بھی دلچسپی رکھتا ہے۔ رومانی نقادوں کے نزدیک شاعر کی ذہنی حالت کو اساسی اہمیت حاصل تھی۔ اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ مخصوص نوعیت کی شاعری صرف خاص طرح کی ذہنی حالت ہی جنم دے سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں یہ امر ملحوظ رہے کہ رومانیت کی تحریک سے وابستہ بیشتر شعراء اعلیٰ تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے، اسی لیے ان کی شاعری اور تنقید ایک ہی سکہ کے دو رُخ قرار دیا جا سکتے ہیں۔ گویا جس خاص طرح کی ذہنی حالت نے ان کی مخصوص نوعیت کی شاعری کو جنم دیا، اسی نے تنقیدی اصول بھی وضع کیے اس سلسلہ میں لائنل ٹرلنگ (LIONEL TRILLING) نے اپنی کتاب "LIBERAL IMAGINATION" میں اس رائے کا اظہار کیا:

"اپنی ہیئت ترکیبی سے قطع نظر یہ ادب کم از کم ان معنوں میں تو یقیناً نفسیاتی تھا کہ اس میں خود آگہی اور عرفانِ ذات پر پُرجوش زور دیا گیا تھا"

وہ مزید رقمطراز ہے:

"انیسویں صدی کے رومانی ادب کی انتہائی صورتوں میں سے تحلیلِ نفسی ایک ہے"

دیگر نقادوں کے مقابلہ میں کولرج میں زیادہ گہرائی تھی۔ اسے فلسفہ کا رچا ہوا شعور تھا اور وہ جرمن فلاسفروں سے خاص طور سے متاثر تھا۔ فلسفہ نے اس کے تحلیلی ذہن کو مزید جلا بخشی اور یوں جدید نفسیات سے کہیں پہلے اس نے آج کے نفسیاتی مباحث کی داغ بیل ڈالی۔ چنانچہ تخیل پر اس نے جو کچھ لکھا وہ آج کے کسی نفسیات دان کے قلم سے نکلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تھا تو وہ رومانی تنقید کا علمبردار مگر ٹی ایس ایلیٹ اور ہربرٹ ریڈ اسے پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ہربرٹ ریڈ کے

خیال میں تو کولرج پہلا نفسیاتی نقاد ہی نہیں بلکہ ادبی تنقید میں لفظ "PSYCHOLOGY" بھی پہلے اسی نے استعمال کیا [۱] اس نے سب سے پہلے یہ محسوس کیا کہ تخیل کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے [۲] یہ عجیب ہی معلوم ہو لیکن یہ حقیقت کہ کولرج مسمریزم کے نظریہ کے بانی MESMER سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح اس نے خوابوں کی لاشعوری کارکردگی کا بھی خصوصی تذکرہ کیا [۳] علاوہ ازیں ژنگ نے اپنے جس نظریہ کو "اجتماعی لاشعور" کے نام سے موسوم کیا۔ اس کی ابتدائی صورت بھی اشارات کے روپ میں کولرج کی تحریروں میں دیکھی جا سکتی ہے [۴]

ان انفرادی اور استثنائی مثالوں سے قطع نظر کرتے ہوئے عمومی لحاظ سے جائزہ لینے پر نفسیاتی تنقید کے مخصوص مباحث کی یوں درجہ بندی کی جا سکتی ہے:

الف : مختلف اصنافِ ادب کے نفسیاتی محرکات کا سراغ، وضاحت اور تخلیقی عمل یا مخصوص تخلیقات سے ان کے رابطہ کی تفہیم۔

ب : تخلیق کار کی شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت اور پھر اس کی روشنی میں تخلیقی شخصیت کا مطالعہ۔

ج : نفسیاتی اصولوں کے سیاق و سباق میں مخصوص تخلیقی کاوشوں کی تشریح و توضیح اور پھر ان کے ادبی مرتبہ کا تعین۔

نفسیاتی تنقید کے دائرہ عمل کی اس تکون سے واضح ہو جاتا ہے کہ نفسیاتی نقاد بیک وقت

۱۔ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.172

۲۔ ایضاً ، ص ، ۱۰۳

۳۔ ایضاً ، ص ، ۱۳۳

۴۔ ایضاً ، ص : ۱۷۷

تخلیق اور تخلیق کار کے مطالعہ سے کسی نتیجہ پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ تخلیقی عمل تخلیق کار میں بعض ایسے مخصوص نفسی تغیرات کا موجب بنتا ہے جو اس کی شخصیت کے لیے بعض نفسی فوائد کا باعث بنتے ہیں، اور یوں ایک کے مطالعہ کو دوسرے کا مطالعہ لازم قرار پاتا ہے۔ اگر نفسیاتی نقاد محض تخلیق کار تک ہی خود کو محدود رکھے تو یہ نفسی معالج کا کام کرنے والی بات ہوگی۔ اس کے برعکس اگر وہ تخلیقات ہی کی نفسیاتی چھان پھٹک میں الجھا رہے تو یہ ہوا میں تیر چلانے والی بات ہوگی۔ نفسیاتی تنقید سے پہلے تاریخی اور عمرانی تنقید کے دبستانوں میں بھی تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے کرداری محرکات کی پیچیدگیوں کی تفہیم پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقید یوں بے حد اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ تخلیق کار کی نفسی اساس اور کرداری محرکات کی تلاش میں گہرائی اور ژرف نگاہی کے ساتھ ساتھ سائنسی بلکہ طبی تحقیقات (کیونکہ ایک مرحلہ پر نفسیات علم الادویہ سے جا ملتی ہے) کو بروئے کار لانا ممکن ہو گیا اور یوں تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ تخلیق اور تخلیق کار دونوں کو نفسیات کی صورت میں ایک محدب شیشہ میں رکھ کر ان کی پیچیدگیوں اور باہمی اثر پذیری کا مطالعہ ممکن ہو گیا۔

فرائڈ کا نظریہ لاشعور اور اس کے نتیجہ میں مدوّن کیا گیا تحلیلِ نفسی کا نظریہ (اور طریق علاج) اب بھی متنازعہ فیہ ہے۔ یہاں اس کے حسن و قبح اور علمی حیثیت سے تعرض نہیں اور اس نزاعی مگر دلچسپ بحث میں الجھے بغیر اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ تحلیل نفسی نے نفسیات کو ایک نئی وسعت اور گہرائی عطا کی۔ چنانچہ زندگی اور فن کے دیگر شعبوں کی مانند ادبی تنقید بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ فرائڈ نے تحلیلِ نفسی کا نظریہ تو اعصابی خلل کے مریضوں کی شفا کے لیے پیش کیا تھا۔ لیکن بعد میں جیسے جیسے اس کے شاگرد اور مقلدین مزید تحقیقات سے نفسی اہمیت کے مواد کی فراہمی کرتے گئے، اس نظریہ کی چمک اسے ہمہ گیر بناتی گئی۔ فرائڈ نے توجیحی طور پر جنس کے ارتفاع "SUBLIMATION"

کے سلسلہ میں تخلیقی محرکات کی بات کی تھی۔ نہ وہ ادبی نقاد تھا اور نہ ہی اس نے خود اپنے نظریات کی روشنی میں ادبی تنقید کے اصول و قوانین مدوّن کرنے کی کوشش کی۔ گو اس نے دستوفسکی[1] وغیرہ پر مضامین لکھے اور مونا لیزا کے خالق لیونارڈو پر مفصل مقالہ بھی قلم بند کیا۔ لیکن ان تحریروں کا اولین مقصد ادبی مباحث کی تفہیم نہیں بلکہ جنس اور اس کی کارکردگیوں کے تنوع کی وضاحت کیلئے شواہد فراہم کرنا تھا۔

فرائڈ کے بعد اس کے شاگردوں اور نفسیات سے گہری دلچسپی رکھنے والے نقادوں نے باقاعدہ طور سے ادبی تشریحات اور مصنفین کے حالات کے تفحص میں تحلیلِ نفسی کو مشعل بنا کر لاشعور کے طلسم حیرت آباد میں جھانکنے کی سعی کی۔ اس ضمن میں فرائڈ کا شاگرد اور اس کا مشہور سوانح نگار ڈاکٹر ارنسٹ جونز خصوصی تذکرہ کا محتاج ہے۔ اس نے اپنی کتاب "HAMLET AND OEDIPUS" میں شیکسپیئر کے ہملٹ کی الجھی ہوئی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ ہی نہ کیا بلکہ اس خیال کا بھی اظہار کیا:

"ہر وہ بات جو ڈرامہ کے داخلی معانی کا بھید کھولنے کو ہمارے لیے کلید بن سکتی ہے۔ وہ یقیناً شیکسپیئر کے ذہن کی گہرائیوں کے طریق کار کی تفہیم کے لیے بھی سراغ مہیا کر سکتی ہے"

اور وہ اس لیے جیسے کہ اس نے ایک اور مضمون میں بھی کہا[2]:

"شیکسپیئر کے لیے ہملٹ کی تحریر ایک طرح سے ان تکلیف دہ ہیجانات سے

---

[1] مضمون کا نام : "DOSTOVEY SKY AND PARICIDE"

[2] "THE DEATH OF HAMLET'S FATHER: ESSAY IN APPLIED PSYCHOLOGY. Vol.I p.327

چھٹکارا پانے کی کامیاب جزوی سعی تھی جن کا اظہار اس کے ان سونٹوں
کے مطالعہ سے ہوتا ہے۔ جن میں اس کے ایک نوجوان شریف زادہ
محبوب اور معشوقہ کی بے وفائی کے داغ ناکامی کی عکاسی ملتی ہے"۔

ارنسٹ جونز اور اس کے ہم عصر نفسیات دانوں تک نفسیاتی مباحث اور ان سے وابستہ جنسی کارکردگیوں کی سنسنی خیزی ختم ہو چکی تھی، گو ان کی نزاعی حیثیت میں کمی نہ ہوئی تھی۔ نفسیات دانوں اور بعض دیگر علوم کے ماہرین (جیسے اساطیر، علم الانسان وغیرہ) کی مسلسل تحقیقات کے باعث تحلیل نفسی کے موضوعات کی علمی حیثیت متعین ہو چکی تھی۔ دیگر علوم کی مانند تنقید میں بھی نفسیات سے کسب فیض کا آغاز ہی تھا اور گو ارنسٹ جونز اور بعض دیگر اصحاب کی ان پیشرو تحریروں میں دقت نظری پر مبنی نکتہ آفرینی ملتی ہے۔ لیکن ان کے تمام فیصلوں یا نتائج کو آج سو فیصد درست سمجھ کر تسلیم کرنا ضروری نہیں۔ کیونکہ کسی بھی نزاعی نظریہ کے مبلغین (اور بعض ازاں مقلدین) میں ابتدائی مخالفت کی بناء پر شروع شروع میں قدرے "جارحانہ" انداز ملتا ہے۔ پھر غلو کی وجہ سے جزوی صداقت سے کل صداقت اور خصوصی کو عمومی قرار دینے کا رجحان بھی قوی تر ہوتا ہے۔ اس سے نظریات کی تطبیق میں جو انتہاپسندی اور مستخرج نتائج میں جو افراط و تفریط پائی جاتی ہے۔ اس کے باعث ایسی تنقید ادب پارہ کو بھی مریض سمجھتے ہوئے ادبی تدبیر کاری میں "کلنک" کا سا انداز روا رکھتی ہے۔ اس لیے مواد کی نفسیاتی دلچسپی اور نتائج کے انوکھے پن کے باوجود یہ اس توازن سے محروم ہوتی ہے جو ہر نوع کی ادبی حقیقت کی اساس ہے۔

چونکہ ہملٹ کا ہی ذکر ہو رہا ہے۔ اس لیے اپنے استدلال کی وضاحت بھی ہملٹ کی مثال سے کرنے کی کوشش کروں گا۔ ۱۸۵۹ء میں ڈاکٹر جے۔ سی۔ بکنل (J.C. BUCKNILL) نے اپنی کتاب "PSYCHOLOGY OF SHAKESPEARE" میں

ڈاکٹر ارنسٹ جونز سے کہیں پہلے اس خیال کا اظہار کیا کہ "ہملٹ کا تمام تنقیدی مطالعہ نفسیات پر استوار ہونا چاہیئے" خود اس نے ۴۷ صفحات پر ہملٹ کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا۔ اس کے خیال میں ہملٹ "مالیخولیا" کا مریض تھا۔ ڈاکٹر ایم۔ جے۔ نارمن کی کتاب "MENTAL DISORDERS" ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئی۔ اس نے معالجاتی شواہد کی روشنی میں ہملٹ کی شخصیت کا مطالعہ کیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا کہ وہ قبل از وقت ذہنی قوا کے انحطاط یعنی "DÉMENTIA PRECOX" کا شکار تھا۔ اس سے اگلے سال ایچ سمرول (H. SOMERVILLE) نے "MADNESS IN SHAKESPEAREN TRAGEDY" میں ہملٹ کی یوں تشخیص کی کہ وہ "MANIC DEPRESSIVE" تھا۔ یہ نیم دیوانگی کی وہ قسم ہے جس میں مریض پر خوشی اور غم کے دورے سے پڑتے ہیں۔ ایک وقت ضرورت سے زیادہ خوش ہے تو دوسرے وقت غم کی اتھاہ گہرائیوں میں ڈوبا ملتا ہے۔ بہت سے شعراء یوں غم اور خوشی کے درمیان پنڈولم کی طرح جھولتے رہتے ہیں۔ اس نے سوال کیا کہ کیا شیکسپیئر بھی ایسی ہی کیفیات سے دوچار رہتا تھا؟ اور اپنے استدلال سے اس بات کا جواب بھی دیا کہ "جب ہم فالسٹاف اور میکبتھ کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں کسی طرح کا شک و شبہ نہیں رہتا"

اس سلسلہ میں فرائڈ کے ایک اور شاگرد ڈاکٹر ہنس ساش (HANS SACHS) کا نام بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس نے شیکسپیئر ہی کے ایک اور ڈرامہ "MEASURE FOR MEASURE" کا تحلیلِ نفسی کے اصولوں کے تحت مطالعہ کرتے ہوئے اس کی تشریحِ نو سے معانی کی نئی جہات دریافت کیں۔ اس کی کتاب "CREATIVE UNCONSCIOUS" بہت مشہور ہے۔ اس نے مخصوص ادب پاروں کے ساتھ ساتھ ادب کی بھی تحلیلِ نفسی کی۔ اس کی تدبیر کاری کا اندازہ کتاب کے نام "تخلیقی لاشعور" سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔

تخلیقی لاشعور سے ہی اس انداز کی تنقید کی ضرورت ، اہمیت اور منصب کا بھی سراغ لگایا جا سکتا ہے . بعض تخلیق کاروں میں ذہن کی پیچیدہ ساخت اور شخصیت میں متنوع اور بعض اوقات تو متضاد نفسی محرکات کی کارفرمائی کے باعث تخلیقی شعور پر لاشعور کے اثرات کافی سے زیادہ گہرائی تک مرتسم ہوتے ہیں . یوں تخلیق لاشعور کی تسکین کا ایک انداز بن جاتی ہے . کیونکہ اس میں تخلیق کار کا اپنا تنقیدی شعور ، ادبی قدروں کا حسن اور زندگی کے بارے میں مخصوص زاویۂ نگاہ کی روشنی بھی شامل ہوتی ہے . اس لیے لاشعور کی تسکین یا اظہار کا یہ انداز خوابوں ایسا (بظاہر) بے ربط اور پاگل کی بڑ ایسی بے معنی بات نہیں بنتی ، لیکن اس کے باوجود بعض اوقات تخلیقات میں کوئی نہ کوئی ایسی پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ ہر عہد کے قاری کے ذوق یا نقاد کی تنقیدی بصیرت کے لیے ایک چیلنج بنی رہتی ہیں . چنانچہ شیکسپیئر کے بعض ڈرامے بھی اسی ذیل میں لائے جا سکتے ہیں . اس کے وہ ڈرامے جو "PROBLEM PLAYS" "BITTER TRAGEDIES" کہلاتے ہیں ان کے کرداروں یا واقعات کے "تانے بانے" میں کوئی نہ کوئی ایسی بات ضرور ہے جو ذہن کے لیے گریز پاسی رہتی ہے . اس لیے اپنے کرداروں کی نفسی ساخت کی پیچیدگیوں کی بنا ، پر ان کرداروں یا ڈراموں کو نفسیاتی تنقید سے زیادہ بہتر طریقہ سے سمجھا جا سکتا ہے اردو میں میرؔ ، غالبؔ ، حسرتؔ اور فراقؔ وغیرہ کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر بھی نفسیاتی تنقید سے یا تو بہتر طور پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے یا انہیں نئے زاویے سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے . اسی طرح دبستانِ لکھنو کے بعض شعراء یا ریختی ایسی صنف سے وابستہ تخلیقی محرکات کی تہہ میں نفسی عوامل کی تفہیم سے ان کا نئے تناظر میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے .

ادب پاروں کی نفسیاتی تشریح کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تنقید کا دوسرا اہم ترین فریضہ مصنف کی نفسیاتی ساخت کے تعین اور پھر اس کی روشنی میں اسکی تخلیقی

کاوشوں کا جائزہ لینا ہے۔ بعض اوقات یہ "جائزہ" صرف تخلیقی کاوشوں تک ہی محدود رہتا ہے جب کہ بعض نقادیہ بھی "دریافت" کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ تخلیقات کس حد تک مصنف کی نفسی ساخت اور اس سے جنم لینے والی پیچیدگیوں کی مرہونِ منت ہیں۔ بقول ہربرٹ ریڈ:

"میں تو اس عقیدہ کا حامل ہوں کہ شاعر کی شخصیت کی کلّی تفہیم سے حاصل شدہ معلومات اس کی شاعری کی تحسین کے لیے بہترین بنیاد بن سکتی ہیں" لہ

چنانچہ اس نے اپنے اسی معیار سے شیلےؔ کی نجی زندگی، شادی، اپنی بیوی ہیریٹ سے تعلقات اور بعدازاں میری گوڈوِن (MARY GODWIN) کے اغوا کے ساتھ ساتھ اس کے اعصابی خلل کا بھی تفصیلی مطالعہ کیا اور تب کہیں جاکر وہ شیلےؔ کے "دفاع" کے قابل ہوا۔

با لفاظِ دیگر تخلیق کا نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی پیچیدگیوں سے براہِ راست اور بلا واسطہ تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے گو یہ کام اتنا آسان نہیں، اور مرحوم تخلیق کاروں کی صورت میں تو مخصوص نوعیت کے نفسی اہمیت کے مواد کی فراہمی بہت مشکل ہے۔ لیکن ایسے نقادوں کی کمی نہیں جنہوں نے تحقیقات سے یہ ہفت خواں بھی طے کر لیا۔ بعض اوقات تخلیق کاروں کی تحلیل نفسی کا یہ مرحلہ آسان بھی ہو جاتا ہے اور ان کے بارے میں نفسیاتی مواد کی فراہمی آسان ہی نہیں ہوتی، بلکہ اس پر انحصار بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً ۵ ا ماہرینِ نفسیات نے ایملی زولا کا مطالعہ کر کے اس کی "ابنارملٹی" ہی کو اس کی تخلیقات کا سرچشمہ قرار دیا۔ اسی طرح جب میئر نے ... مجھے رکتے رکتے جنوں

لہ۔ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.246

ہوگیا . . . . کے اجمال کی مثنوی میں وضاحت کردی یا مومن اور داغ نے اپنے عشقیہ واقعات پر مبنی مثنویاں لکھیں تو ان سے بھی کسی حد تک استفادہ کیا جا سکتا ہے .

" نفسی دریافت " کے لیے تین طریقے بروئے کار لائے جا سکتے ہیں :

(۱) تخلیقات کے تجزیہ سے ایسے اصولوں کا استخراج جن سے تخلیق کار کی نفسی واردات پر بھی روشنی پڑ سکتی ہو . اس مقصد کے لیے یا تو اس کی تمام تخلیقات کا تفصیلی جائزہ لینا ہوگا ورنہ ایسی تخلیقات کو تو یقیناً پیش نگاہ رکھنا ضروری ہوگا ، جو اہم اور نمائندہ سمجھی جانے کے ساتھ ساتھ نفسیاتی اہمیت کے مواد کی بھی حامل ہوں . مثلاً میر کی شاعری میں ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ " پا پرستی " (FOOT FETISHISM) کے بھی واضح رجحانات ملتے ہیں . کیونکہ میر کے بارے میں نفسیاتی اہمیت کا ایسا مواد موجود نہیں جس کی روشنی میں اس مخصوص انداز کے اشعار کی نفسی توضیح کی جا سکتی ہو . اس لیے اس رجحان کے عکاس اشعار کی امداد ہی سے میر کے ذہن کی گہرائیوں یا اس کے جنسی رویہ کو سمجھا جا سکتا ہے .

(۲) تخلیق کار کی زندگی کے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ نجی خطوط ، ڈائریوں ، خود نوشت سوانح عمریوں ، اعترافات اور تذاکیر (MEMOIRS) وغیرہ کی مدد سے اس کی شخصیت اور تخلیقی ذہن کی تشکیل کرنے والے عوامل کے تعین سے زندگی کے اہم نفسی وقوعات اور حوادث کا سراغ لگا کر ان کی روشنی میں تخلیقات کا عمومی جائزہ یا مخصوص ادب پاروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنا . یہ طریقہ بہت مفید اور پہلے طریقے کے مقابلے میں کہیں زیادہ " محفوظ " اور باوثوق ہے اور بیشتر نفسیاتی مطالعات اسی طریقہ سے کیے جاتے ہیں اور جب ہربرٹ ریڈ نے بائرن پر اپنے مقالہ کا یوں آغاز کیا ، تو اس نے محض اپنے تنقیدی مسلک ہی

کی وضاحت نہ کی بلکہ نفسیاتی مطالعہ کے اس انداز کی اہمیت بھی اجاگر کی. اس کے بقول:

"بائرن کی زندگی اور فن کا نئے انداز سے جائزہ لینے کا صرف ایک یہی طریقہ ہو سکتا ہے کہ اس کی تمام منظومات، خطوط اور دیگر نجی کو الف سے مکمل واقفیت حاصل کی جائے"۔ لہ

خطوط وغیرہ قسم کی تحریریں اس بناء پر نفسیاتی مواد کی صورت اختیار کر جاتی ہیں کہ تخلیقات کی مانند یہ قارئین کرام کے لیے نہیں ہوتیں. خطوط بڑی حد تک اور ڈائری وغیرہ کلّی طور سے ذاتی حیثیت رکھتی ہے. غالب نے جب اپنے بے تکلف احباب کو خطوط لکھے، تو اس کے نزدیک ان کی اہمیت غزلیات ایسی نہ ہوگی. لیکن آج ان خطوط کی امداد سے ہی غالبؔ کی زندگی کے کئی گوشے، جو اب تک نہاں تھے، نئی روشنی میں لائے جا رہے ہیں. یوں ان خطوط کے آئینہ میں غالبؔ کی نفسی زندگی کے خدوخال دیکھے جا سکتے ہیں. احمد ندیم قاسمی کو لکھے گئے اور ان ہی کے مرتبہ "منٹو کے خطوط" بھی چھپ چکے ہیں. ان کے مطالعہ سے منٹو کے ذہن کو اور اس کی نفسی ساخت کو بڑی حد تک سمجھا جا سکتا ہے. کیونکہ وہ خط اس عہد سے تعلق رکھتے ہیں، جب وہ ابھی "بن" رہا تھا، اس لیے اس کی شخصیت کے بعض رجحانات اور زندگی، ادب اور مختصر افسانہ کے بارے میں اس کے اندازِ نظر کی تفہیم کے لیے یہ خطوط کار آمد نفسی کلید کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں. ڈاکٹر وحید قریشی نے شبلیؔ کی حیات معاشقہ "میں شبلیؔ کی زندگی کے اہم ترین جذباتی موڑ اور نفسیاتی حادثہ کا سراغ لگانے میں شبلیؔ کے ان خطوط سے بھی بہت کام لیا جو عطیہ بیگم کو لکھے گئے تھے. اور اسی لیے اب ان خطوط

لہ۔ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.228

کی روشنی میں شیلؔی کی بعض غزلیں نئے معانی اختیار کر جاتی ہیں، اسی طرح اقبالؔ نے عطیہ بیگم کو جو خطوط لکھے، ان میں بھی اس کی جذباتی کشمکش کا بین السطور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ شیلےؔ اپنے وقت کی نزاعی شخصیت ہی نہ بنا بلکہ آنے والے نقادوں اور سوانح نگاروں کے لیے ایک متنازعہ فیہ تخلیق کار بھی؛ وہ مدتوں اپنی بیوی ہیریٹ سے بُرے سلوک کی وجہ سے زیرِ عتاب رہا۔ لیکن جب ڈاکٹر لیسلی ہوسٹن (LESLIE HOSTEN) کے ہاتھ بیوی کے نام لکھے گئے غیر مطبوعہ خطوط لگے تب کہیں انکی اشاعت کے بعد شیلےؔ کے بارے میں مفروضہ غلط فہمیوں کا کسی قدر خاتمہ ہوا۔

خطوط پر اس لیے زور دیا گیا کہ ان میں بے ساختہ پن کہیں زیادہ ہوتا ہے اس لیے ان کے زیادہ شخصی ہونے کا امکان قوی تر ہے۔ گو خود نوشت سوانح عمریاں اعترافات اور تذاکیر وغیرہ شعوری کاوش کے مرہونِ منت ہوتے ہیں۔ لیکن ان کا نفسی محرک بالعموم نرگسیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے اس لیے ان سے بھی کسی حد تک شخصیت کی تفہیم میں امداد لی جا سکتی ہے اور اگر لکھنے والا روسو ایسا بے باک ہو تو پھر ان کی نفسیاتی اہمیت مسلّم؛ لیکن بعض اوقات ایسی تحریروں کے لاشعوری محرکات حبِ نفسی تسکین کا باعث بنتے ہیں۔ ان کی پیچیدگی کی وجہ سے ایسی تحریریں نفسیاتی نقاد کو سراب دکھا کر غلط راہ پر بھی لے جا سکتی ہے۔ اسی لیے تو ڈاکٹر ایڈمنڈ برگلر (BERGLER) نے ایسی تحریروں سے استفادہ کرتے وقت بہت زیادہ محتاط رویہ اختیار کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ کیونکہ بعض اوقات خود نوشت سوانح عمریوں یا اعترافات کی "بے باکی" اور "سچ" کی آڑ لے کر لکھنے والوں نے اپنی ناکردہ گناہی کی داد وصول کرنے اور محرومیوں کا مداوا کرنے کی کوشش بھی کی ہے اس ضمن میں جوش ملیح آبادی کی "یادوں کی برات" بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے۔

اس طرح بعض اوقات لکھنے والا اپنی الجھنوں کے صحیح یا مبالغہ آمیز تذکرہ سے لاشعوری

آسودگی بھی حاصل کرتا ہے. اس لیے اس نوع کی ہر بے باک تحریر کو محض "بے باکی" کی صفت کی بنا پر سو فی صد درست تسلیم نہ کر لینا چاہیئے.

اس لحاظ سے متوازن اور نفسیاتی اہمیت کے حامل مواد والی سوانح عمریوں کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے اردو میں قدیم تذکروں یا حالی اور شبلی کی لکھی گئی سوانحات کا تو ذکر ہی کیا کہ حالی خود ہی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ان کا عہد کرٹیکل بائیوگرافی لکھنے کا نہیں. موجودہ عہد میں بھی ایسی سوانح عمریاں یا خاکے کم ہی ملیں گے، جن میں تخلیق کار کے اندر چھپے اصل انسان کو بے نقاب کرنے کی کاوش ملتی ہو.

(۳) ان دو طریقوں کو ملا کر ایک تیسرا طریقہ بھی وضع کیا جا سکتا ہے. یعنی تخلیق کار کے حالاتِ زیست اور تخلیقات کا پہلو بہ پہلو جائزہ لیتے ہوئے مخصوص تخلیقات کو زندگی کے مخصوص حوادث اور نفسی وقوعات کے تابع کرنا، یہ طریقہ جہاں بے حد سودمند اور دلچسپ نتائج کا موجب بنتا ہے، وہاں نسبتاً دقّت طلب بھی ہے. اس کی کامیابی کا انحصار اس بات پر ہے کہ نقاد کو نفسیاتی اہمیت کے تمام وقوعات کا علم ہو. شاید اسی لیے بہت سے نقادوں کا یہ خیال ہے کہ آج اگر این ہاتھوے (ANN HAWTHAWAY) کے بارے میں مفصل معلومات حاصل ہوں تو شیکسپیئر کے سانیٹ ("SONNETS") زیادہ بہتر طور پر سمجھے جا سکتے ہیں. اسی طرح ڈاکٹر ژواگو کی ہیرڈسن لارا کا کردار بورس پیسٹرنک کی سیکرٹری اور دوست (بعض کے خیال میں محبوبہ) OLGA IVINSKAYA سے اتنا مشابہ ہے کہ یوں معلوم ہوتا ہے گویا پیسٹرنک نے ا کی تصویر کشی کی ہو. حتیٰ کہ ہیرڈسن کی مانند اولگا کا انجام بھی. اس ضمن میں نقاد کا کام کسی بھی محقق سے کم نہیں ہوتا اور وہ ہر ممکن ذرائع سے حصولِ شواہد کے بعد نتائج ترتیب دینے کی کوشش کرتا ہے. ولسن نائٹ (WILSON KNIGHT)

نے بائرن کی خانگی زندگی، بیوی سے ناچاقی اور اس کے جنسی باعث، سوتیلی بہن سے جنسی تعلقات کی نزاعی حیثیت اور ہم جنسیت سے دلچسپی۔ ان سب پر اس نے اپنی کتاب "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں تفصیلی روشنی ڈالی۔ یوں بائرن کی جنسیت کے حوالہ سے اس کی تخلیقات کو سمجھنے کے لیے یہ کتاب ناگزیر ہے۔

دستووفسکی کی زندگی بذاتِ خود اچھی خاصی داستان ہے۔ اور اس کے بعض ناول جیسے "THE GAMBLER" "THE HOUSE OF THE DEAD" اور "IDIOT" وغیرہ اس کی اپنی زندگی کے مخصوص ادوار کے مظہر ہیں۔ اس نے خود کئی سال سائبیریا میں گزارے تھے۔ اور پہلا ناول اسی دور کے بارے میں ہے۔ جو اس کے لیے مراق ایسی صورت اختیار کر چکا تھا اور یہی دوسرے ناول کے ہیرو کا حال ہے۔ وہ خود مرگی کا مریض تھا اور یہی مرض تیسرے ناول کے ہیرو کا ہے اسی طرح اس کے بعض اور ناولوں میں بھی اس کی زندگی کے بعض اور حوادث کی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

گو ہنس راج رہبر نفسیاتی نقاد نہیں لیکن انہوں نے بھی پریم چند کی سوانح عمری میں یہی طریقہ برتتے ہوئے پریم چند کی زندگی کے مخصوص واقعات اور اہم شخصی رجحانات کی ذیل میں افسانوں اور ناولوں سے ویسے ہی واقعات و بیانات کے حوالے جمع کیے۔

یہ طریقہ دلچسپ تو ہے لیکن اس طریقہ کا جواز محض دلچسپی نہیں بن سکتی، نقاد کا کام اپنے قارئین کے لیے ایسے شواہد کی فراہمی اگر محض سنسنی خیزی یا چٹخارے کے لیے ہے تو یہ تنقیدی کج روی ہوگی، لیکن اگر نقاد ان واقعات و حوادث کی روشنی میں تخلیق کے کسی نئے پہلو کو بے نقاب کرتا ہے۔ کسی خصوصیت پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتا ہے یا تخلیقی محرک کے تعین سے تخلیق کا پس منظر واضح کرتے ہوئے اس کی قدر و قیمت

کا تعین کرتا ہے. یہ اور اس نوعیت کے مقاصد کی تکمیل ہی اس طریقہ کو بروئے کار لانے کا جواز ہے. اب یہ سبھی جانتے ہیں کہ غالب نے جوانی میں "ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی" سے عشق کیا تھا. غالب نے اپنے ایک خط میں اس کے بارے لکھا بھی ہے. اب ایک نقاد اگر اپنے قارئین کو یہ بتائے کہ غالب کی یہ غزل:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تیری غفلت شعاری ہائے ہائے

درحقیقت اسی محبوبہ کا مرثیہ ہے تو وہ کوئی انکشاف نہیں کرتا. لیکن اگر اسی واقعہ کو جذباتی پس منظر قرار دے کر اس غزل کی فضائے تخلیق کی تشکیل میں ممد و معاون محرکات کی نشاندہی کرتا ہے تو یہ ایک نفسیاتی نقاد کا کام ہوگا.

کچھ عرصہ قبل نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی ابنارملٹی کو بہت زیادہ بلکہ ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جاتی تھی. بلکہ بعض نقادوں (اور ماہرین نفسیات) کا یہ خیال تھا کہ ہر تخلیق کار کے لیے اول تو ابنارمل ہونا لازمی ہے. اور اگر ایسا نہ بھی تسلیم کریں تو ان کے بموجب کم از کم تخلیق کا تو یقیناً اعصابی خلل سے گہرا تعلق ہے. ویسے اس ضمن لاتعداد تخلیق کاروں کی زندگیاں بطورِ مثال پیش کی جا سکتی ہیں. جنہوں نے تمام عمر ذہنی بوالعجبیوں میں بسر کی. (میراجی) جو افیون ایسے نشوں کے عادی تھے (کولرج، ڈی کوئنیسی) جو اعصابی خلل کے مریض تھے (نٹشے، باولیر) جو نامرد تھے. (رسکن، سوفٹ) جو مجرم تھے. (او. ہنری) قاتلانہ حملہ کیا (نارمن میلر) بول و براز سے جنسی دلچسپی رکھتے تھے. (ژان ژینے) جنسی امراض میں مبتلا تھے. (مولیساں) جنسی کجروی کے شکار تھے. (دستوفسکی) جنسی کارکردگی سے کبھی دل نہ بھرا (بائرن) ہم جنس پرست تھے. (آسکروائلڈ) اگرچہ اخلاقی لحاظ سے بالکل دیوالیہ نہ تھے (ویلن) تو ذہنی امراض میں مبتلا رہے. (نذرالاسلام، ورجینیا وولف) اور بالآخر خودکشی کی.

(ارنسٹ ہیمنگوے، مائی کوفسکی)، ..... اس نوع کی مثالوں کی بہم رسانی مشکل نہیں!

اس عمومی انداز سے ہٹ کر بعض ماہرینِ نفسیات کے نظریات کے محدب شیشہ میں تخلیق اور تخلیق کار کو رکھ کر دیکھنے کی سعی بھی ملتی ہے۔ مثلاً فرائڈ کی نفسیات کی رو سے تخلیق چونکہ جنسی دباؤ کے ارتفاع کا ایک انداز ہے اور ادب "متبادل آسودگی" مہیا کرتا ہے۔ اس لیے ادیب جنسی محرومی کا شکار ہے اور یہ دراصل جنسی توانائی (LIBIDO) ہے جو تخلیقات کی بوقلمونی سے اظہار و ترفع حاصل کرتی ہے۔ یہ نظریہ بھی نزاعی ہے۔ لیکن اس کے متنازعہ فیہ ہونے سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر عظیم تخلیق کاروں کی جذباتی زندگیوں میں جھانکا جائے تو کئی ایسے جنسی المیے نظر آئیں گے۔

دانتے کی بیٹرس، کیٹس[1] کی فینی براِن اور ورڈز ورتھ کی اینٹ ویلن سے لے کر میرؔ اور وارث شاہ تک کی ناکام محبتوں کو ایک قوی تخلیقی محرک قرار دیا جا سکتا ہے۔ ویسے فرائڈ کے علاوہ بعض اور لکھنے والوں نے بھی تخلیقی عمل کا جنس اور اس کی محرومیوں سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں تیخ (TIECK) شوپنہار اور ستاں دال (STANDALL) وغیرہ کا نام خصوصیت سے لیا جا سکتا ہے ان سب نے جنس کے کسی نہ کسی پہلو پر زور دیا۔

---

[1] - اب تک تو کیٹس کے ساتھ صرف فینی براِن کا ہی نام منسوب تھا۔ لیکن رابرٹ گٹنگس (ROBERT GITTINGS) نے اپنی کتاب "JOHN KEATS, THE LIVING YEAR" میں تحقیقات سے یہ ثابت کیا ہے کہ ستمبر ۱۸۱۸ء سے لے کر ستمبر ۱۸۱۹ء کے درمیان لکھے گئے "BRIGHT STAR SONNETS" کی مخاطب فینی نہیں بلکہ مسز ازابلا جونز ہے۔

اس نظریہ کے برعکس اڈلر نے عظیم شخصیات اور تخلیق کاروں کے جسمانی کوائف اور عضوی نقائص کو شواہد کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ عظمت کی اساس احساس کمتری پر استوار ہے۔ اور یوں تخلیق کار کے لیے محرکات کا سرچشمہ احساس کمتری قرار پایا۔ بہت سے لکھنے والوں نے اپنے خطوط، ڈائریوں، خودنوشت سوانح عمریوں اور عام گفتگو میں جسمانی خامیوں کے حقیقی (یا مفروضہ) احساس کمتری کے پیدا کردہ ذہنی کرب کی طرف اشارات کیے ہیں اور اگر اس نقطۂ نظر سے تخلیق کاروں کے جسمانی عیوب کا جائزہ لیں تو جسمانی خرابیوں کے شکار حضرات کی تعداد کافی سے زیادہ ملے گی۔ جب کہ رسکن کی مانند اور بھی کئی لوگوں نے یوں آئینہ میں جھانکا ہوگا:

"جب میں نے آئینہ میں جھانکا تو میں نے اپنے تصورات سے بڑھ کر خود کو مضحکہ خیز پایا" ؎۱

اسی طرح ایچ۔ جی۔ ویلز نے بھی اپنی خودنوشت سوانح عمری (ص: ۲۸۲) میں یوں لکھا:

"ایک خوب صورت جسم کی خواہش میرے دل کی گہرائیوں میں بسی ہوئی تھی۔ گو اپنے احباب سے خط و کتابت یا عام گفتگو میں میں نے ذاتی شباہت کا پر تفنن انداز میں مضحکہ اڑایا یا اپنے دبلے پن اور لباس سے لاپرواہی کا خاکہ اڑایا کرتا۔ لیکن اس تکلیف دہ احساس سے میں نے آسودگی نہ پائی اور نہ ہی میں اس کا اعتراف کر پایا:

اڈلر کے ہاں تو مخصوص خامیوں کے احساس کا ارتفاع تخلیقات کی صورت

؎۱. "PRAETERIA"

ہیں ہوتا ہے۔ لیکن اس خیال میں جب غلو سے کام لیا گیا ہے تو تخلیق کار کو ابنارمل سمجھا جانے لگا۔ یوں بھی اس میں خاصی سنسنی خیزی ہے۔ سب سے پہلے میکس نوڈن (MAX NORDON) نے اس نظریہ کو منظم صورت میں پیش کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اصولی طور سے ہر تخلیق کار ذہنی لحاظ سے ابنارمل یا اعصابی خلل کا مریض ہوتا ہے۔ چنانچہ بعدازاں اور نقادوں نے بھی اس نظریہ پر خصوصی توجہ دی اور اس نقطۂ نظر سے تخلیق کاروں کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے ان ہی کو ادبی پرکھ کی اساس قرار دیا۔ اس ضمن میں امریکی نقاد ایڈمنڈ ولسن (EDMUND WILSON) کا نام خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے سوفوکلیز کے ایک المیہ "THE PHILOCTETS" کی ایک نئے انداز سے نفسیاتی توجیح کرتے ہوئے "THE PHILOCTETS WOUND AND THE BOW" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا جس میں ٹرائے کی جنگ کے ایک وقوعہ کو نفسیاتی معانی پہناتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا: "قطع عضو اور قوت کی مانند، مرض اور نابغہ بھی لازم و ملزوم ہیں"!

اس کے خیال میں تخلیق کار کی، فیلوٹیٹس کی مانند اعصابیت بھی ایک پھوڑے کی مانند ہے۔ جس میں سڑاند پیدا ہو چکی ہو۔ لیکن دنیا تخلیقات کی خوشبو کی خاطر اس کے وجود کے تعفن کو گوارا کرتی ہے۔ پھوڑا اور اس کی بو اعصابی خلل کی علامت ہے۔ اور جس طرح ٹرائے کی جنگ میں فیلوٹیٹس کی بھاری اور طلسمی قوتوں کی حامل کمان کی خاطر یونانیوں نے اس کے پھوڑے کا تعفن گوارا کیا، اسی طرح افراد بھی تخلیقات کی خاطر اعصابی خلل کے باعث جنم لینے والی ذہنی بوالعجبیوں کو گوارا کرنے پر مجبور ہیں۔

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ اندازِ نظر نہ تو جدید ہے اور نہ ہی نفسیاتی تنقید کا عطیہ۔ یونانیوں نے سب سے پہلے شاعرانہ دیوانگی کو ایک حقیقت سمجھتے ہوئے اس کا باعث "MUSE" کو قرار دیا۔ ان کے خیال میں تخلیق دیوی کے ربانی اثرات

کی مرہونِ منت ہے۔ افلاطون نے اسی اندازِ نظر کو تخلیقی عمل کے مطالعہ کے ضمن میں فلسفیانہ انداز سے بیان کیا۔ یہ اندازِ نظر کوئی یونانیوں سے ہی مخصوص نہیں بلکہ مختلف اقوام کی اساطیر، روایات اور لوک ادب سے اس کی عالمگیر مقبولیت عیاں ہوتی ہے۔ مثلاً ناروے اور سویڈن کے علاقہ کی اساطیر کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے خیال میں شعراء دیوتا "ODIN" کی برکت سے شیریں بیانی حاصل کرتے تھے۔ آبِ مقدس کا نام "ODRERIR" ہے۔

ماہرین نفسیات کے لیے تمام اساطیری مفروضوں یا قدیم مفکروں کی تائید ضروری تو نہیں، لیکن شاعرانہ دیوانگی پر نفسیات دانوں نے کافی سے زیادہ غور کیا اور اس کی تائید بھی کی۔ نفسیاتی وقوعات پہلے بھی معرضِ وجود میں آتے تھے، اور اب بھی، فرق صرف افہام و تفہیم کے لیے زبان اور اصطلاحات سے پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ژنگ کی رائے قابلِ غور ہے:

"فن کار کی ربانی دیوانگی کا خطرناک حد تک مریضانہ حالتوں سے تعلق ہے گو یہ وہ نہیں ہوتی"! [۱]

کچھ عرصہ تک تو نفسیاتی تنقید میں اس نظریہ کا سکّہ چلتا رہا۔ لیکن جب اس کا ژرف نگاہی سے جائزہ لیا گیا، تو اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہوئی اور اس کا طلسم باطل ہوا۔ مخالفین میں لائنل ٹرلنگ خصوصی اہمیت رکھتا ہے اور اس کا مضمون "ART AND NEUROSIS" بہت مشہور ہے۔ اس کے بقول:

"ہمیں یہ حقیقت ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ ادیب اپنے کام کی نوعیت کی بناء پر کسی نہ کسی صورت میں فینٹیسی (FANTASY) سے تعلق

---

[۱] "CONTRIBUTION TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY" p.243

دیکھنے پر مجبور ہے۔ اس کا کام ہی ایسا ہے کہ وہ اپنے لاشعور کا اظہار چاہتا ہے۔ ذرائع کی بوقلمونی سے اس کا لاشعور بھیس بدلنے کو سعیٔ کناں رہتا ہے۔ لیکن بھیس بدلنا خود کو چھپانا تو نہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایک ادیب اپنی تخلیقات کو اپنی ذات اور باطن سے جتنا بھی دور لے جانے کی کوشش کرتا ہے، اتنا ہی اور کم نہیں ... بلکہ کچھ زیادہ ہی اس کا لاشعور واضح ہو کر درست طور سے سامنے آئے گا۔" [1]

اس مسئلہ پر "THEORY OF LITERATURE" کے مصنفین [2] نے بھی خیال افروز باتیں کی ہیں۔ ان کے خیال میں بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اعصابی خلل ادیب کے لیے موضوعات کی بہم رسائی کا باعث بنتا ہے یا محرک کا؟ اگر جواب ثانوی کے حق میں ہو تو اس میں اور اعصابی خلل کے دیگر مریضوں میں کوئی فرق نہیں۔ اس سے ایک اور مسئلہ بھی جنم لیتا ہے۔ اگر تخلیق کار کے انتخاب موضوع میں اعصابی خلل سے جلا پیدا ہوتی ہے تو قارئین کیوں اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں؟ ظاہر ہے تخلیق کاری اعصابیت کا اظہار نہیں اسی لیے تو پاگل کی بڑ تخلیق نہیں۔ تخلیق تو "چیزے دگر" کی حامل ہے اور اس کا اظہار محض دیوانگی ہی نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض دیوانوں نے تخلیق کاری میں "بکار خویش ہشیار" کا ثبوت دیا۔ اعصابی خلل کو تخلیق کا موجب قرار دینا اس لیے بھی غلط اور گمراہ کن ہے کہ ایک تخلیق کار (اتفاق سے) اعصابی خلل کا شکار بھی ہو سکتا ہے لیکن کیا اعصابی خلل کا ہر مریض ہی تخلیق کار ہوتا ہے؟ اس کے جواب کے لیے ایک مرتبہ پھر لائنل ٹرلنگ سے رجوع کرتے ہیں:

---

[1]. "LIBERAL IMAGINATION" p.169

[2]. RENE WELLEK AUSTIN WAZRREN

"جہاں تک فن کار اور اس کے اعصابی خلل میں باہمی رابطہ کا تعلق ہے تو
اس لحاظ سے فنکار واقعی انفرادیت کا حامل ثابت ہوتا ہے کہ وہ
جو کچھ بھی ہے۔ دراصل اپنے اعصابی خلل کو کامیابی سے خارجی مقاصد
کے لیے مجسم عمل بنانے اور اسے ایک خاص سانچہ میں ڈھال کر دوسروں
کے لیے قابل قبول بنانے کی صلاحیت کی وجہ سے ہے۔ یہ سب کچھ وہ
ایسے انداز سے کرتا ہے کہ دیگر افراد کی انا بھی اپنی اپنی متذکرہ جدوجہد
میں اس سے اثرات قبول کرتی ہیں۔" [1]

گویا بات وہی ارتفاع والی آجاتی ہے۔ جس کی طرف فرائڈ نے بہت پہلے اشارہ کیا تھا!

گو فرائڈ کے تحلیلِ نفسی اور جنسی لاشعوری محرکات کے نظریہ نے نفسیاتی تنقید پر بہت گہرا اثر ڈالا بلکہ کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے دبستان کو اس کی تعلیمات کا نتیجہ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن ژنگ کے اجتماعی لاشعور اور لاشعوری اساسی سانچوں (ARCHE TYPES) وغیرہ نے نفسیاتی تنقید کو یقیناً ایک نئی جہت سے آشنا کیا۔ جدید شاعری میں علامات اور امیجز وغیرہ کو خصوصی اہمیت دیتے ہوئے انہیں اظہار و ابلاغ کے لیے بنیاد قرار دیا جاتا ہے۔ اور ژنگ کے ان نظریات کی روشنی میں شاعر کی نفسی ساخت کی تشکیل کرنے والے خطوط کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ ان محرکات کی بھی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ جو اجتماعی لاشعور کی بناء پر کسی ایک مخصوص نسل گروہ یا تمدن کے لیے خصوصی اہمیت کے باوجود بھی تمام بنی نوع انسان سے رابطہ استوار رکھتے ہیں۔

---

[1] "LIBERAL IMAGINATION" p.179

نفسیاتی تنقید میں فرائڈ اور جنسی ارتفاع کے نظریہ کے بارے میں اب وہ جوش اور غلو نہیں رہا جو دبستان کے آغاز میں تھا۔ اس لیے نقادوں کا ژنگ کی طرف زیادہ رجوع ہوتا جا رہا ہے۔ کسی زمانہ میں تحقیر سے اسے "صوفی" کہا جاتا تھا لیکن اب اس صوفی کے نظریات نفسیاتی تنقید کو نئی گہرائی بخش رہے ہیں۔ کسی زمانہ میں ماڈ باڈکین کی "ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY" ہی مستند کتاب سمجھی جاتی تھی لیکن اب ژنگ کی تحلیلی نفسیات کی اصطلاحات عام استعمال ہو رہی ہیں۔ اس نظریہ سے انفرادی تخلیقات کی تشریح و توضیح کے ساتھ تخلیقی عمل کی وضاحت بہت کامیابی سے کی گئی۔

یہ تعجب خیز ہی سہی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اردو میں نفسیاتی تنقید کے آثار غالباً دیگر تمام دبستانوں کے مقابلہ میں قدیم تر ہیں۔ میرے خیال میں مرزا ہادی رسوا کو بلا مبالغہ اردو کو پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کی ادبی شہرت محض ایک ناول "امراؤ جان ادا" کی وجہ سے ہے اور اس ناول کی مقبولیت نے ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں اور کارناموں کو ابھرنے نہ دیا۔ جب تک ڈاکٹر محمد حسن کی مرتبہ "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" شائع نہ ہوئی تھی۔ اس وقت تک یہ سوچا بھی نہ جا سکتا تھا کہ مرزا رسوا نے ادب کے بارے میں ایسے خیالات کا اظہار بھی کیا ہوگا۔ جن کی تنقیدی افادیت کو جھٹلانا آسان نہ ہوگا۔ مرزا رسوا نے فلسفہ میں امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی ہی نہ کیا بلکہ حیدرآباد میں دارالترجمہ کے لیے بعض نفسیاتی کتابوں کے تراجم بھی کیے۔ ان میں سے ولیم میکڈوگل کی مشہور کتاب "SOCIAL PSYCHOLOGY" بھی ہے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے فلسفہ اور نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ اسی لیے ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی تنقید کے جو اشارات ملتے ہیں۔ انہیں محض "اشارات" قرار دے کر ان کی اہمیت ختم نہیں کی جا سکتی جس

عہد کے نقاد، حالیؔ اور شبلیؔ کی استثنائی مثالوں سے قطع نظر...... ابھی تک عروضی مناقشوں اور لفظی موشگافیوں میں الجھے تھے۔ اس زمانے میں مرزا رسواؔ اس خیال کا اظہار کرتے ہیں :

"میرے اس خط اور دوسرے خطوں کا جو اس کے بعد لکھے جائیں گے۔ یہ منشاء ہوگا کہ علم شعر کی ان خوبیوں کو جنہیں اردو زبان کی شاعری ڈھونڈ رہی ہے۔ حتیٰ الوسع بیان کروں مگر سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنہیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں، مبادی اور مسائل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے۔ اور اس علم کی کوئی کتاب بالفعل اردو زبان میں نہیں ہے۔"[1]

یہ تسلیم کہ مرزا رسواؔ لاشعور یا نفسیات کی دیگر اصطلاحات استعمال نہ کیں تو اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خود ان کے زمانۂ انتقال (۱۹۳۱ء) تک یورپ میں بھی جدید نفسیاتی اصطلاحات کا اتنا چرچا نہ تھا۔ لیکن اس کے باوجود بھی اپنے نفسیاتی مطالعہ اور زندگی کے بارے میں ژرف نگاہی کی بناء پر انہوں نے جن خیالات کا اظہار کیا۔ ان کے باعث "مرزا رسواؔ کے تنقیدی مراسلات" علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی تنقیدی کوشش کہی جا سکتی ہے ان میں بصیرت بھی ہے اور قدرت بھی۔"

مرزا رسواؔ نے اپنے ناول "افشائے راز" کے دیباچہ میں اپنے نظریۂ ناول نگاری کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی لکھا تھا :

"دنیا میں سب سے زیادہ مفید اور دلچسپ انسان کے حالات ہیں۔ نہ

---

[1] مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات ، ص : ۴۱

صرف ظاہری حالات بلکہ اس کے باطن اور بعید از نظر کیفیتیں اسی (یعنی ناول) کے ذریعہ سے دکھائی جا سکتی ہیں، بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے"

یہاں لاشعور اور تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال کیے بغیر وہ دراصل انسان زندگی میں تحت الشعور کی کارفرمائیوں اور لاشعوری محرکات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ اور ایسے ہی خیالات کی وجہ سے انہیں نہ تو اپنے ہم عصر ناول نگار پسند تھے اور نہ ہی وہ ان ایسا ادب تخلیق کر سکے۔ امراؤ جان ادا کے مصنف کے خیالات کی مانند خود یہ ناول بھی نفسیاتی گہرائی کا حامل ہے۔

رشید احمد صدیقی نے ڈاکٹر بجنوری کے بارے میں اس رائے کا اظہار کیا تھا:

"غالب کو نفسیاتی اسلوب کی بنا پر سب سے پہلے بجنوری مرحوم نے ہی پیش کیا"

تعجب ہے کہ صدیقی صاحب ایسے بالغ نظر ادیب نے یہ بات کیسے لکھ دی۔ اگر بجنوری نے نفسیات دانوں کے نام لے دیے ہوں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ نفسیاتی نقاد بھی تھے۔ انہیں شاعری کے ساتھ ساتھ فلسفہ اور فنون لطیفہ میں بھی درک تھا۔ ان کی تنقید کا انداز "تقابلی" ہے اور ایک ہی سانس میں وہ کئی کئی شخصیات کے نام گنوا جاتے ہیں۔ ان میں جو جوش پایا جاتا ہے وہ نفسیاتی نقاد کے مزاج ہی کے منافی ہے۔ جو نقاد اپنی تنقید کی ابتدا، اس شاعرانہ مفروضہ سے کرے:

"ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، مقدس وید اور دیوان غالب!"

..... اور جس کی تنقید کا انداز کچھ ایسا ہو:

"غالبؔ کا فلسفہ اسپنوزا، ہیگل، برکلے اور نطشے سے ملتا ہے"!

وہ بھلا کیسے" نفسیاتی اسلوبِ تنقید کی روشنی میں" کسی کو پرکھ سکتا ہے. خواہ اس کا ممدوح غالبؔ ہی کیوں نہ ہو۔ اور خواہ رشید احمد صدیقی ایسی شخصیت ہی اس کا دعویٰ کیوں نہ کرے۔

نفسیات سے عمومی دلچسپی کے باوجود بھی ابھی تک اردو میں نفسیاتی تنقید دبستان کی صورت میں نہیں. بس انفرادی رجحانات کے تحت بعض نقادوں نے اپنی تشریحات اور نظریہ سازی میں نفسیات سے بھی امداد لے لی۔ اس ضمن میں میراجی کا نام خصوصیت سے لیا جا سکتا ہے. میراجی کی نفسیاتی الجھنوں، جنسی کجرویوں نے اسے موت سے پہلے زندگی میں ہی ایک لی جنڈ بنا دیا تھا. نتیجہ یہ نکلا کہ جنسی چٹخارہ کی تلاش میں یا آزاد نظم اور اس کے ابہام کو مردود قرار دینے کے لیے صرف اس کی نظموں کی طرف خصوصی توجہ دی گئی. لیکن میراجی نے مشرق و مغرب کے نغمے میں ادبی پرکھ کے لیے گہری نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا، اور اتنے کامیاب رہے کہ انہیں بالعموم اردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاتا ہے جو کہ غلط ہے لیکن اس سے ان کی نفسیاتی تنقید کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی۔

میراجی کے ساتھ ڈاکٹر محمد اجمل، حسن عسکری اور ریاض احمد کا نام بھی لیا جا سکتا ہے. ان میں سے اول الذکر دلیھئے ڈاکٹر اجمل ژنگ سے اور مؤخر الذکر فرائڈ سے زیادہ متاثر ہیں. جب کہ حسن عسکری نے جرمنی نفسیات دان ولہلم ریخ (WILHELM REIK) کے نظریہ کی روشنی میں بعض شعراء کے کلام کا مطالعہ کیا. محمد موسیٰ کلیم کی کتاب "مقامِ غالب" بھی قابلِ ذکر ہے۔ اس میں غالب کی شخصیت کی نفسی اساس دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بعض غزلوں کی تخلیق میں شعور اور تحت الشعور کی کارفرمائی گراف سے ظاہر کی گئی ہے.

نفسیاتی تنقید میں تازہ واردان کی حیثیت سے ابن فرید، دیوندر اسر، سلیم احمد اور شبیہہ الحسن کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ابن فرید نے کم لکھا لیکن سوچ سمجھ کر لکھا فرائڈ کے دائرہ اثر سے باہر رہ کر انہوں نے دیگر نفسیات دانوں کے افکار سے اپنے خیالات اور نظریات کی اساس استوار کی لیکن ذاتی سوچ اور فکر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا چنانچہ اوراق ۱۳ (۱۹۶۸ء) میں ان کا مقالہ "علامات کا تصورِ زمان و مکان" بڑے پایہ کا ہے۔ اور اس اہم مسئلہ پر نئے زاویہ سے روشنی ڈالتا ہے۔ سلیم احمد نے غالب اور اقبال کا چونکا دینے والا نفسیاتی مطالعہ کیا۔ شبیہہ الحسن اور دیوندر اسر میں سے موخر الذکر نے کہیں کہیں نفسیات سے امداد لینے کی کوشش کی ہے، ان کا انداز "نفسیاتی تقابل" کا ہے۔ شبیہہ الحسن کے ہاں بھی نفسیاتی بصیرت ہے اور شاعری اور شعراء کے مطالعہ میں اسے خصوصیت سے بروئے کار لاتے ہیں۔ [له]

له۔ مزید تفصیلات کے لیے راقم کی کتاب "نفسیاتی تنقید" ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

تخلیق کے داخلی نظام کا مطالعہ :

ساختیاتی تنقید[1]

اس مضمون کا آغاز اس حقیقت کے اعتراف سے کیا جارہا ہے کہ ساختیاتی تنقید "STRUCTURAL" کی اصطلاح اردو تنقید میں نووارد بلکہ اجنبی اصطلاح ہے۔ اتنی اجنبی کہ اس کے بارے میں ناقدین کی اکثریت لاعلم ہے۔ حالانکہ اس اصطلاح سے وابستہ اندازِ نقد اور اس سے جنم لینے والے مباحث کا دائرہ محض امریکہ یا برطانیہ تک ہی محدود نہیں بلکہ فرانس اور روس حتیٰ کہ چیکوسلواکیہ تک پھیلا نظر آتا ہے۔ اتنے مقبول تصورِ نقد کے بارے میں معاصر ناقدین کی بے خبری تعجب خیز ہے۔ اس تعجب میں اس حقیقت کے پیشِ نظر اس وقت مزید اضافہ ہو جاتا ہے کہ ہماری تنقید کے بیشتر معروف تصورات، اصطلاحات، مباحث، اور معاییر مغرب سے درآمدہ ہیں، اور آج سے نہیں بلکہ درآمد کا یہ سلسلہ ۱۸۹۳ء "مقدمہ شعر و شاعری" کا سالِ اشاعت ہے سے جاری ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمومی تنقیدی تصورات کے ساتھ ساتھ مارکسیت، نفسیات، وجودیت، اساطیر، علم الانسان اور دیگر عمرانی علوم سے استفادہ

---

[1] "STRUCTURAL CRITICISM"

کا رجحان بھی قوی تر نظر آتا ہے۔ الغرض ہماری تنقید کی ساری بہار مغرب کی مرہون منت ہے۔ لیکن تعجب ہے کہ ساختیاتی تنقید کے بارے میں کسی نقاد نے ایک لفظ بھی نہ لکھا، حالانکہ مغرب کا گہرا مطالعہ کرنے والے ناقدین کی یہاں کبھی کمی نہیں رہی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز تک مغرب میں ثبوتیت (POSITIVEISM) کی صورت میں جو اندازِ نقد مروّج تھا۔ فرانس میں تین (TAINE) اور روس میں پلیخنوف (PLEKHANO V) کا انتقاد اس کی نمائندہ مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں ادبی تجزیہ کی اساس ادب کے متن پر استوار ہوتی تھی اور ناقدین کے پیش نگاہ خارجی عوامل ہوتے تھے۔ ان کے بموجب یہ خارجی عوامل ادب پارے کی مخصوص طرزِ احساس کا تعین کرتے تھے اور ان ہی کی روشنی میں ادب پارہ کی تشریح و تفہیم ممکن تھی۔ بالفاظِ دیگر ادب کو محض عمرانی صورتِ حال کا ترجمان سمجھا جاتا تھا اور یوں ادب پارہ مصنف کی زندگی یا اس کے عصر کا آئینہ قرار پایا۔ اس اندازِ نظر کے مطابق ادبی تخلیق آزاد اور خودکار ذہنی وقوعہ ہونے کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کا ثمر تھی، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پاروں کو چھوڑ کر تاریخی اور سماجی حالات کی چھان بین شروع کر دی گئی اور ان ہی کی روشنی میں ادب کا تجزیاتی مطالعہ کیا جانے لگا۔ اسی اندازِ نقد نے ادب اور مطالعۂ ادب کو نسل، سماجی ماحول، طبقاتی حیثیت اور مصنف کی سوانح عمری کے خانوں میں منقسم کر دیا۔ جب انتہا پسندی اور غلو نے اس اندازِ نظر کے نقائص کو اجاگر کر دیا تو ان کے ردِ عمل نے دو صورتوں میں اظہار پایا۔ یہ تھے روس میں ہیئت پسندوں کا ساختیاتی تجزیاتی مطالعہ اور پراگ کا لسانیاتی حلقہ (PRAGUE'S LINGUISTIC CIRCLE) روس میں ہیئت پسندوں کے دبستان کا ۱۹۱۳ء اور ۱۹۳۰ء کے درمیان خوب چرچا رہا، حتیٰ کہ سٹالن نے سرکاری طور پر اس اندازِ نظر

کو ممنوع قرار دے دیا کہ یہ "بورژوا تصوریت" ہے[1] روسی ہیئت پسندوں میں شکلووسکی (SHKLOVSKY) ٹوماشوسکی (TOMASHEVSKY) ایخن بام (EICHEN BAUM) اور رومن جیکب سن (JACOBSON) بہت مشہور رہے ہیں۔ ہیئت پسند ناقدین میں شکلووسکی سب سے اہم تھا، اور اس کی تحریروں میں اس انداز نقد کے اساسی اصول ہی نہیں ملتے بلکہ انکی بہترین تشریح بھی ملتی ہے۔ چنانچہ اس کا ایک مقالہ بعنوان "ART AS ADVICE" (مطبوعہ ۱۹۱۴ء) اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں پہلی مرتبہ کئی اہم ہیئت پسندانہ رجحانات کی تشریح و توضیح کی گئی تھی۔ شکلووسکی نے اس تصور کو مسترد کر دیا کہ شاعری میں امیجز یا علامات اساسی کردار ادا کرتی ہیں۔ اس کے بموجب یہ تو "الفاظ اور ان سے متعلقہ مواد کی ترتیب و تحلیل کے لیے نت نئے طریقے" ہیں جو شاعری کی اساس استوار کرتے ہیں۔[2]

اس ضمن میں "THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH CENTURY" کے مؤلفین نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

> "روسی ہیئت پسند ادب پارے کے متن کو "غارت" کرنے کے خواہشمند نہ تھے۔ نہ ہی وہ ادب پارے کی کسی کمتر روپ میں بازیافت کرنے کے خواہاں تھے۔ وہ تو صرف ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے بارے میں

---

[1] "SOCIOLOGY OF LITERATURE" BY DIANA T. LAURENSON AND ALAN SWINGE WOOD

[2] "THEORIES OF LITERATURE IN TWENTIETH CENTURY" BY D.W.FOKKEMMAND AND FLRUDKUNNE IBSCH.

دانش مندانہ انداز میں گفتگو کرنے کے متمنی تھے چنانچہ انہوں نے ادب
پارے کے وظائف (FUNCTION) کا تصور دے کر تجزیہ وادب
پارے کے انفرادی متن میں پائے جانے والے بعد کو دور کر دیا ، وہ
صرف اس امر کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے کہ ادب پارے کے متن میں
مخصوص تعمیراتی اصول یا بناوٹ کے طریقہ کار کیا کیا ہیں. اور یہ متن
کو کیسے ایک مربوط کل کی صورت میں ڈھال دیتے ہیں. اس تلاش
میں وہ پہلے ادب پارے کے نظام تک آئے اور پھر بالآخر ساخت کے
تصور تک آ پہنچے۔" [1]

ادب کے تشکیلی عناصر کا مطالعہ یا اس کے داخلی نظام کا یا پھر اس کی ساخت کا. . . . . ان سب کا ادب پارہ کی زبان سے گہرا تعلق ہے. اسی لیے روسی ہیئت پسندوں یا ان سے دیگر متاثرین نے زبان کے مطالعہ کو اساسی حیثیت دے کر ادب پاروں میں ملنے والے لسانی نظام کی تحلیلی تشریح پر بے حد زور دیا، کیونکہ ان کے بموجب ادبی تخلیقات میں ملنے والے تجرباتِ زیست کی عکاسی زبان کے مخصوص استعمال کی مرہونِ منت ہوتی ہے. اسی بناء پر شکلووسکی نے شاعری کو "زبان کی تعمیر" قرار دیا تھا. جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پارہ کا مطالعہ زبان اور اس کے ٹیکنیکل پہلوؤں کا تجزیہ بن کر رہ گیا. ایک اور موقع پر شکلووسکی نے اس خیال کا اظہار کیا تھا :

"کسی بھی فن پارے کی ہیئت دیگر فن پاروں اور اس سے پہلے سے

---

1. IBID p

تعلق کی صورت میں اپنی تعریف کا تعین کرتی ہے۔ کسی نئی ہیئت کا
مقصد نئے مواد کی پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس ہیئت کو تبدیل کرنا
مقصود ہوتا ہے جو اپنے جمالیاتی اوصاف گنوا بیٹھی تھی " لہ

ویسے ایک بات ہے کہ زبان یا ہیئت سے یہ دلچسپی محض ہیئت پسندوں یا ان کے بعد ساختیت کے حامی دانشوروں اور ناقدین تک ہی محدود نہیں بلکہ نطشے کی تحریروں تک میں اس کے سراغ ملتے ہیں، جس کا یہ قول بہت مشہور ہے،

"غیر فن کار جس چیز کو ہیئت قرار دیتے ہیں۔ ایک فن کار اسی کو مواد بلکہ
حقیقی شے سمجھ کر اسے قابو میں لا کر اپنے فن کی قیمت چکلتے ہیں":

نطشے کے بعد ایڈمنڈ ہسرل (EDMUND HUSSERAL) کے افکار اور اس کے بعد بروڈر کرسٹیالسن (BRODÈR CHRISTIANSEN) اور فرڈیننڈ ڈی ساسور (FERDINEND DE SAVSSURE) کی تحریروں نے بھی ہیئت پسندوں کو کئی طرح سے متاثر کیا، ۱۹۲۱ء میں رومن جیکب سن روس سے چیکوسلواکیہ آگیا، جہاں اس نے پراگ کے حلقۂ لسانیات کی تشکیل کی۔ ۱۹۲۸ء میں ہیگ میں ماہرین لسانیات کی پہلی بین الاقوامی کانگرس کا انعقاد عمل میں لایا گیا اس کانگرس نے ادب و نقد پر گہرے اثرات ڈالے۔ کیونکہ چیکوسلواکیہ کے ماہرین لسانیات نے ادب و نقد کو لسانی مباحث کے زمرہ میں شمار کیا اور ان ہی مباحث نے بعد ازاں چیکوسلواکیہ میں ہیئت پسندوں کے دبستان کو اساس مہیا کی۔

رومن جیکب سن نے ان خیالات کی تشریح میں بے حد اہم کردار ادا کیا چیکوسلواکیہ

لہ۔ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" p.2،

کے بعد جب وہ امریکہ میں آکر نیو سکول آف سوشل ریسرچ نیویارک میں تدریسی فرائض سرانجام دے رہا تھا تو اس زمانہ ۱۹۴۱ء میں فرانس سے لیوی سٹراس بھی اسی درس گاہ میں آکر ملازم ہوا۔ جہاں رومن جیکب سن نے اس کے خیالات پر بہت گہرے اثرات ڈالے۔ یوں دیکھیں تو اکیلے رومن جیکب سن نے روس چیکوسلواکیہ امریکہ اور فرانس میں ساختیت کے فلسفے کی ترویج میں اہم ترین کردار ادا کیا، ان مختلف ممالک کے دانشوروں میں یہ نقطہ اتصال بن جاتا ہے۔

اگرچہ فرانس میں بعض اور دانشوروں نے بھی ساختیت کے ضمن میں قابل قدر اور قابل توجہ کام کیا۔ لیکن لیوی سٹراس نے جو شہرت حاصل کی، اسے سمجھانے کے لیے وجودیت میں سارتر کی شہرت سے مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیوی سٹراس بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں بلکہ اس کا اصل میدان اساطیر اور علم الانسان ہے اور اس میں اس نے ساختیت کے طریق کار کو بروئے کار لاکر خصوصی شہرت حاصل کی تھی۔ جب امریکہ میں لیوی سٹراس اور جیکب سن نے مل کر کام کیا، تو لیوی سٹراس نے ادب و نقد اور بالخصوص لسانیات کی طرف بھی توجہ دی۔ ۱۹۶۲ء میں ان دونوں کی رفاقت اور اشتراک فکر کا ثمر بادلیر کی ایک مشہور نظم "LE CHATS" کے مطالعہ کی صورت میں ظاہر ہوا یہ اس نظم کا ساختیاتی مطالعہ ہے اور اب اسے ساختیاتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔

لیوی سٹراس نے زبان کے ساختیاتی مطالعہ کو اپنے تصورات سے ایک نئی جہت دی ہے۔ اس کے لسانی تصورات کی اساس اس امر پر استوار ہے کہ انسانی ذہن کی یہ خاصیت ہے کہ وہ ہیئت کے ذریعہ سے اپنی کارکردگی کا اظہار کرتا ہے۔ لہٰذا تمام تجربات ساختیاتی صورت میں ہوتے ہیں اور تجربات کے یہ ساختیاتی پیکر بالعموم لاشعوری ہوتے ہیں۔

وہ لاشعور کو شعور نہ ہونے کے معنی میں استعمال کرتا ہے. چنانچہ اس کے بموجب انسانی ذہن میں زبان لاشعوری طور پر ساختیت پر مبنی درجہ بندی اختیار کر جاتی ہے ۔ زبان میں متضاد الفاظ کے جوڑے بھی اس سے بنتے ہیں. چنانچہ ہر نوع کے لسانی پیکروں کا ان کی مختلف ساختوں کے حوالے سے تجزیہ کیا جا سکتا ہے.

لیوی سٹراس کو اساطیر سے جو گہری دلچسپی تھی ۔ اس میں اس نے ادب و نقد کو بھی شریک کر لیا اور یوں اس نے اسطور کے مطالعہ کے لیے جو ساختیاتی تصورات وضع کیے تھے. ادب پر ان کے اطلاق سے ساختیاتی تنقید میں طرح تو ڈالی.

لیوی سٹراس کے بقول :

"اسطور کو شاعرانہ اظہار کے پہلو بہ پہلو رکھنا چاہیئے. یوں کہ ایک سرے پر اسطور ہو تو دوسرے پر شاعری ۔ شاعری بھی ایک طرح کی زبان ہے، جس کا ترجمہ صرف اس صورت میں ممکن ہے. جب ہم اسے مسخ کر دینے کی صورت میں اس کی قیمت ادا کرنے کو تیار ہوں، جب کہ اس کے برعکس ناقص سے ناقص ترجمہ کے باوجود اسطور کی قدر و قیمت برقرار رہتی ہے."

یہ لیوی سٹراس کا ایک مشہور قول ہے، ایسا قول کہ جواب حوالہ کی چیز بن چکا ہے ۔ وہ اسطور اور شاعری کو پہلو بہ پہلو تو رکھتا ہے ۔ ان کی قدر و قیمت کے تعین کا معیار زبان کو قرار دیتا ہے ۔ اگر ساختیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو شاعری کی صورت میں زبان کے جو ساختیاتی پیکر بنتے ہیں. وہ بے لچک ہوتے ہیں اور ان کی تمام تر اثر اندازی ان لسانی ساختیاتی پیکروں سے مشروط ہوتی ہے. لیکن ترجمہ کی صورت میں جب ان ساختیاتی پیکروں کا انہدام عمل میں آتا ہے تو شاعری کا حسن اور تاثیر مجروح ہو جاتے ہیں ۔ اس لیے کہ حسن، حسنِ ادا کا دوسرا نام ہے اور تاثیر ساختیاتی

پیکروں سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے ترجمہ تو کیا صرف ایک لفظ آگے پیچھے کر دینے سے شعر کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس اسطور کا یہ عالم نہیں اس کی تشکیل کرنے والے ساختیاتی پیکروں میں خاص چمک ہوتی ہے اس لیے وہ ان کی ٹوٹ پھوٹ کے باوجود اپنا اثر برقرار رکھتے ہیں۔

شاعری اور اسطور کے ضمن میں لیوی سٹراس کے تصورات پر بحث کرتے ہوئے جیری ڈوگلس نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ:

"اب اسطور میں بھی ایسا ہی قابل شناخت ساختیاتی نظام دیکھنا چاہیئے جیسا کہ شاعری یا موسیقی کی دھن میں ملتا ہے۔ لیوی سٹراس کے لیے ساختیاتی نظام کی نشاندہی مقصود بالذات نہیں ہے۔ ایک طویل مدت سے ساختیاتی تجزیہ کی ادبی جمالیات میں ایک کارآمد آلہ کے طور پر اہمیت تسلیم کی جا رہی ہے لیکن لیوی سٹراس کو محض ادبی مشق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ وہ تو اسطور کے مطالعہ کے ذریعہ سے یہ امر اجاگر کرنا چاہتا ہے کہ ساختیاتی تجزیہ کو عمرانی اہمیت بھی حاصل ہے۔ لہٰذا وہ محض اسطور کے تجزیے کرتے جانے اور گزشتہ اسطور کے ساختیاتی مطالعوں سے ان کے تقابل کے برعکس یہ سوال کرتا ہے کہ اسطور کا زندگی سے کیا تعلق ہے؟ اس کا ایک لفظ میں جواب یہ ہے..... جدلیاتی! یہ صرف جدلیاتی ہی نہیں بلکہ ان میں سے اول الذکر کا مؤخر الذکر سے تعلق بھی جدلیاتی ہے[۱]"

لیوی سٹراس کے بعد فرانس میں رونلڈ برتھس (RONALD BARTHES) نے

---

[۱] " THE STRUCTURAL STUDY OF MYYTH AND TOTEMISM" BY ENMUND LEACH (Ed)

ساختیت کے ضمن میں خصوصی نام پیدا کیا ہے ۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت کا تعین کیلہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا ۔

۱ - ساخیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")

۲ - ساختیاتی روداد نگاری ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")

۳ - لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGISTIC - STRUCTURAL TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مغرب میں بہت کام ہوچکا ہے ۔ انہیں الگ الگ لکھنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہوابند ڈبوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار ہیں، ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیلہے، کبھی الگ الگ تو کبھی ایک سے زائد طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں ۔ لیکن اس کی اساس وحدتوں کی تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے ۔ یہ نظام زبان کا بھی ہو سکتا ہے ، ادب پارے کا بھی ، معاشرہ کا بھی ، اور دیگر مظاہر زیست کا بھی ، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول :

"جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے ۔ اس کے مختلف عناصر سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں،

یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے ۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کار ہے جس پر تمام اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتلہے . . . ادب کی عمرانیات

کے نقطۂ نظر سے دیکھنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ ساختیت میں ادب پارہ
کو محدّب شیشہ میں رکھ کر اس میں تہ در تہ معانی کی جہات کا سراغ
لگایا جاتا ہے وہ معانی جو ایک نامیاتی وحدت اختیار کر لیتے ہیں اگرچہ
ان کا خارجی امور سے بھی تعلق ہوتا ہے مگر یہ کلیتہً ان کے مرہون منت
نہیں ہوتے ہیں۔ "

اس ضمن میں گولڈ مین کے خیالات کا جائزہ لینا بھی سود مند ثابت ہو سکتا ہے، جس کے بموجب ادب پارہ کے مختلف اجزاء ادب کی کلیت کے عناصر کی صورت میں اپنی کارکردگی کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ اس امر کا قائل ہے کہ ادب پارہ ایک کلی وحدت کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے ادب پارہ کے متن کی تشکیل کرنے والا ساختیاتی نظام صرف اسی صورت میں بامعنی ثابت ہو سکتا ہے۔ جب وہ ادب پارہ کی حقیقی اور جامع تصویر پیش کر رہا ہو۔

اگرچہ یورپ میں ساختیاتی تنقید کی عمر خاصی ہے اور اگر روسی ہئیت پسندوں سے اس کا آغاز سمجھا جائے تو یہ تقریباً موجودہ صدی اتنی ہی قدیم ثابت ہوتی ہے لیکن ابھی تک اس کے حامیوں اور مخالفین میں اس کے بارے میں نزاع ملتا ہے۔۔۔۔ تعریفوں کے بارے میں بھی اور طریق کار کے بارے میں بھی۔ مثلاً ایک ساختیاتی نقاد ٹی ٹوڈورف (T. TODOROV) کے بموجب "ادب میں ساختیاتی تجزیہ کا مقصد ادب کا۔۔۔۔ بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ اس کی ادبیت کا مطالعہ کرنا ہے"۔۔۔۔ یہ بہت وسیع تعریف ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے ساختیاتی نقادوں کو "لیموں نچوڑ دبستان نقد" قرار دیا تھا۔۔۔۔ اگرچہ یہ اس نے طنزاً کہا تھا لیکن ذرا غور کرنے پر

ساختیت کے ضمن میں خصوصی نام پیدا کیا ہے۔

ساختیت کے عمومی اصول نے اسطور اور علم انسان میں مطالعہ کی نئی جہت کا تعین کیا ہے۔ مطالعہ ادب میں ساختیت نے تین طریقوں سے اظہار پایا۔

۱۔ ساخیاتی تنقید ("STRUCTURAL CRITICISM")

۲۔ ساختیاتی روداد نگاری ("STRUCTURAL NABOTOLOGY")

۳۔ لسانی ساختیاتی تشریح متن ("LINGISTIC - STRUCTURAL TEXT DESCRIPTION")

ان تینوں کے ضمن میں مغرب میں بہت کام ہو چکا ہے۔ انہیں الگ الگ لکھنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہوا بند ڈبوں کی طرح یہ ایک دوسرے سے منقطع اور خود مختار ہیں، ایسا نہیں کیونکہ مختلف ماہرین نے ان سے حسب ضرورت کام بھی لیا ہے، کبھی الگ الگ تو کبھی ایک سے زائد طریق کار کی باہم آمیزش سے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ساختیت کی اگرچہ متنوع تشریحات کی گئی ہیں۔ لیکن اس کی اساس وحدتوں کی تشکیل کرنے والے نظام کی ساخت کی تفہیم اور تشریح کے تصور پر استوار ہے۔ یہ نظام زبان کا بھی ہو سکتا ہے، ادب پارے کا بھی، معاشرہ کا بھی، اور دیگر مظاہر زیست کا بھی، چنانچہ "SOCIOLOGY OF LITERATURE" کے مصنفین کے بقول،

> "جس نظام کا تجزیاتی مطالعہ کیا جا رہا ہوتا ہے۔ اس کے مختلف عناصر سے ایک دوسرے کے ساتھ کئی طرح کے حرکی روابط اجاگر ہوتے ہیں،
>
> یوں کہ ہر عنصر کی اہمیت کسی دوسرے عنصر کے ساتھ روابط کی روشنی میں طے پاتی ہے۔ اساسی طور پر تو یہ استخراجی طریق کار ہے جس پر تمام اجزاء کا کل کے ساتھ متحرک رابطہ استوار رہتا ہے۔۔۔ ادب کی عمرانیات

کے نقطۂ نظر سے دیکھنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ ساختیت میں ادب پارہ
کو محدّب شیشہ میں رکھ کر اس میں تہ در تہ معانی کی جہات کا سراغ
لگایا جاتا ہے وہ معانی جو ایک نامیاتی وحدت اختیار کر لیتے ہیں اگرچہ
ان کا خارجی امور سے بھی تعلق ہوتا ہے مگر یہ کلیتہً ان کے مرہون منت
نہیں ہوتے ہیں۔ "

اس ضمن میں گولڈمین کے خیالات کا جائزہ لینا بھی سودمند ثابت ہو سکتا ہے، جس کے بموجب ادب پارہ کے مختلف اجزاء ادب کی کلیت کے عناصر کی صورت میں اپنی کارکردگی کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ اس امر کا قائل ہے کہ ادب پارہ ایک کلی وحدت کا حامل ہوتا ہے۔ اس لیے ادب پارہ کے متن کی تشکیل کرنے والا ساختیاتی نظام صرف اسی صورت میں بامعنی ثابت ہو سکتا ہے۔ جب وہ ادب پارہ کی حقیقی اور جامع تصویر پیش کر رہا ہو۔

اگرچہ یورپ میں ساختیاتی تنقید کی عمر خاصی ہے اور اگر روسی ہیئت پسندوں سے اس کا آغاز سمجھا جائے تو یہ تقریباً موجودہ صدی اتنی ہی قدیم ثابت ہوتی ہے لیکن ابھی تک اس کے حامیوں اور مخالفین میں اس کے بارے میں نزاع ملتا ہے . . . . تعریفوں کے بارے میں بھی اور طریق کار کے بارے میں بھی۔ مثلاً ایک ساختیاتی نقاد ٹی ٹوڈورف؛ (T. TODOROV) کے بموجب "ادب میں ساختیاتی تجزیہ کا مقصد ادب کا . . . . بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ اس کی ادبیت کا مطالعہ کرنا ہے"۔ . . . یہ بہت وسیع تعریف ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے ساختیاتی نقادوں کو "لیموں نچوڑ دبستانِ نقد" قرار دیا تھا . . . . اگرچہ یہ اس نے طنزاً کہا تھا لیکن ذرا غور کرنے پر

اس سے ساختیاتی نقاد کے طریق کی تفہیم بھی ہو جاتی ہے۔ ہم پہلی کوشش میں دبا کر لیموں سے تھوڑا سا رس نکالتے ہیں۔ پھر مزید دبا کر اور رس نکالتے ہیں حتیٰ کہ آخری قطرہ تک نچوڑ لیا جاتا ہے۔ اگر ساختیت کے بموجب ادب پارہ کو مختلف معانی کا تہ در تہ سلسلہ سمجھ لیں تو پھر ادب پارے کے آخری معنی تک پہنچنے کا عمل لیموں سے رس کا آخری قطرہ نچوڑنے سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور جب ہم فریڈرک جیمزسن کے خیالات کا مطالعہ کریں تو وہ بھی "PRISON HOUSE OF LANGUAGE" میں اس سے ملتی جلتی بات کرتا ہے۔ فریڈرک جیمزسن نے ساختیت کو زبان، استعارے، یا ہیئت کے نظام کے مترادف گردانا ہے۔ اسکے بموجب افراد یا اشیاء کو دیے گئے نام محض "SIGN" ہیں۔ جب کہ ان کے جلو میں معانی کی تہہ در تہہ کیفیات ملتی ہیں اور جب ہم تمام معانی کا تجزیہ کرتے جائیں تو بالآخر حقیقی اور آخری معنی تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اپنی فلسفیانہ صورت میں ساختیت کا تصور خاصی پیچیدگی کا حامل ہے۔ بالخصوص وہ مباحث جو لسانی تشکیل سے وابستہ ہیں۔ لیکن اگر اسے سیدھے سادے الفاظ میں سمجھانا مقصود ہو تو میری ذاتی رائے میں سے اسے "MOSAIC" یا "PICTURE BOOKS" کی مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ان دونوں میں وضع قطع اور رنگوں کے ٹکڑوں کی درست ترتیب سے تصویر مکمل ہو کر اپنا مخصوص تاثر پیدا کرتی ہے۔ ہر ٹکڑا اپنی انفرادی صورت میں بدہیئت یا بے معنی ہی کیوں نہ محسوس ہو لیکن وہ اس کل سے جنم لینے والی کلیت کی تشکیل کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ بالکل اسی انداز پر ادب پارہ میں داخلی وحدتوں کا ایسا نظام ملتا ہے جس کے مختلف اجزاء باہمی رابطہ ہی سے ہیئت کل کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ اس لیے

بھی ضروری ہے کہ ان متنوع اجزاء کے اپنے وجود کے اثبات کا اظہار دوسرے اجزاء کے وجود کو تسلیم کرنے پر ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد پکچر بلاکس کی مانند ادب پارے کے مختلف النوع اجزا مگر باہمی مربوط اجزا کو لے کر الگ الگ کر دیتا ہے اور پھر انہیں نئے سرے سے جوڑ کر تصویر مکمل کرتا ہے اگرچہ یہ تصویر بھی پہلی اور اصل تصویر جیسی ہی ہوتی ہے لیکن اب اس میں نقاد کی بصیرت بھی شامل ہو چکی ہے کہ وہ ادب پارے میں مختلف اجزاء کے کل بننے کی داستان سمجھ چکا ہے۔

اور اب آخر میں ایک اہم ترین سوال یہ ہے کہ اردو تنقید میں ساختیاتی تنقید کی کیا کنٹری بیوشن ہو سکتی ہے۔ کیا آج کا نقاد اس سے نئی روشنی حاصل کر سکتا ہے؟

ساختیاتی تنقید میں زبان کے مطالعہ کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اسی لیے زبان کے مباحث کے حوالے سے ادب پاروں کو سمجھنے کی ہر ممکن کوشش میں ساختیت سے امداد لی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ کوشش محض تشبیہات اور استعارات یا صنائع بدائع کی تفہیم کے لیے نہ ہوگی۔ بلکہ ان کے ظاہری مفہوم کی سطح پر سے نیچے اتر کر جہت در جہت معانی کی جستجو میں اس سے کام لیا جا سکتا ہے۔

ادب زبان سے صورت پذیر ہوتا ہے اس لیے اصولاً تو ہر صنف کا اس سے تجزیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ داستان افسانہ اور طویل نظموں کے لیے یہ طریق کار زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے . . . . خاص طور سے اگر لیوی سٹراس کے اس تجزیاتی انداز سے امداد لی جائے جو اس نے اساطیر کے مطالعہ کے لیے روا رکھا تھا تو قدیم اردو داستانوں کے مطالعہ کو نئی جہت سے روشناس کرایا جا سکتا ہے۔ بلکہ "باغ و بہار" اور "آرائش محفل" قسم کی داستانوں میں پلاٹ کی تشکیل کا جو ایک مخصوص انداز ملتا ہے تو اس کے عناصر ترکیبی اور

واقعات کی اثرانگیزی میں ان کے کردار کو بہت اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے. داستان میں بظاہر منتشر واقعات اور قصہ در قصہ یا ضمنی قصے اپنی انفرادی حیثیت میں کیا ہیں اور یہ سب مل کر داستان کی کلیت کی کیسے تشکیل کرتے ہیں... ساختیت کی روشنی میں ان کا مطالعہ زیادہ بہتر اور سود مند طریقہ پر کیا جا سکتا ہے۔

جدید افسانوی ادب میں علامتی اور تجریدی افسانے کا سارا تاثر زبان کا مرہون منت ہے. علامتی افسانہ نگار قدیم علامات کو کیسے ایک نیا روپ دیتا ہے. اور تجریدی افسانہ نگار لاشعور کی سیال ذہنی کیفیات کی کیسے عکاسی کرتا ہے.... ان سب کا مطالعہ دراصل زبان کا مطالعہ ہے اس لیے ساختیاتی اصولوں کی صورت میں جدید ترین افسانے کے اہم ترین فنی مباحث کی تفہیم کے لیے نیا زاویہ مل جاتا ہے چنانچہ انتظار حسین، انور سجاد، مسعود اشعر اور دیگر جدید ترین افسانہ نگاروں کے فن کے مطالعہ میں نہ صرف یہ کہ ساختیت سے امداد لی جا سکتی ہے بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ ضرور امداد لینی چاہیئے. شاید اسی لیے لنڈا ونٹنک نے انور سجاد اور مسعود اشعر کے افسانوں کو ساختیاتی مطالعہ کے لیے منتخب کیا۔ اپنے تمام زور شور کے باوجود جدید افسانہ اب تک اپنا نقاد پیدا کرنے میں ناکام رہا ہے. اس لیے ساختیاتی مطالعہ سے اس کمی کو بطریق احسن پورا کیا جا سکتا ہے.

ساختیاتی تنقید سے نظموں اور بالخصوص طویل نظموں کے مطالعہ میں امداد لی جا سکتی ہے ، اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں بھی زبان کا کھیل رچایا جاتا ہے ، بلکہ علامہ اقبال کی "مسجد قرطبہ" کا تو ایسا مطالعہ کیا بھی جا چکا ہے. بین الاقوامی اقبال کانگرس (منعقدہ لاہور : ۲ تا ۸ دسمبر ۱۹۷۷ء) میں امریکہ کی ڈاکٹر باربراڈی میٹکاف نے "REFLECTIONS OF IQBAL'S MOSQUE" کے عنوان سے ایک مقالہ پیش کیا تھا. یہ مقالہ سن کر مجھے اسی وقت یہ احساس ہوا تھا کہ اس میں نظم کا

زبان کے حوالے سے جو تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ ہمارے مروج انداز سے خاصا مختلف ہے' وہ لکھتی ہیں :

" نظم کے معانی اس امر سے گہری حد تک مربوط ہیں کہ یہ ایک ساختیاتی اور صناعانہ اظہار ہے۔ اس نظم میں علامہ اقبال نے ایک مسجد کو خراج تحسین ہی پیش نہیں کیا۔ بلکہ اشعار کی صورت میں وہ خود اپنی ایک مسجد بھی تعمیر کرتے ہیں۔ میں سب سے پہلے نظم کی ہیئت کا مطالعہ کروں گی پھر زبان کے مظہر استعارات اور اسلوب کا اور آخر میں ان معانی کا جو اس کی ساخت سے جنم لیتے ہیں [له]"

ڈاکٹر باربرا میٹکاف نے اسی انداز پر تمام نظم کا تحلیلی مطالعہ کیا ہے اور خوب کیا ہے۔ اسی انداز پر علامہ اقبال کی بعض اور اہم نظموں کا بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے، بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ "شکوہ"، "جواب شکوہ" اور "ساقی نامہ" جیسی نظموں کا ساختیاتی مطالعہ اقبال کی شاعرانہ عظمت کو اجاگر کرنے کے لیے ایک نیا آلہ مہیا کر سکتا ہے۔

قدیم اصناف میں سے مثنوی اور بالخصوص قصیدہ کے مطالعہ میں بھی یہ خاصی سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قصیدہ کی تاثر آفرینی جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے جنم لیتی ہے۔ قصیدہ گو الفاظ کے ذریعے اپنی صناعی کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح جدید نظموں کے مطالعہ میں اس سے امداد لی جا سکتی ہے۔ خاص طور پر میراجی، ن۔م راشد، فیض اور ندیم ایسے شعراء جنھوں نے اپنی نظموں میں الفاظ کو ایک سے زائد معنوں میں استعمال کیا اور ان سے علامات اور امیجز وضع کیے ہیں البتہ انتشار فکر کی بناء پر غزل کے مطالعہ میں ساختیت کی افادیت مشکوک ہو جاتی ہے، کم از کم ہر شاعر کی ہر غزل کا مطالعہ تو ممکن نہ ہوگا۔

له "IQBAL CENTENARY PAPERS" Vol.ii p.10.

شخصیّت

مرزا رسوا کا نظریہ ناول نگاری

"بے چارے غریب، کم مایہ، جاہل، بدتمیز، بدصورت بھی تو آخر خدا کے بندے ہیں. کبھی تو ان کے حالات، خیالات، ان کی خواہشوں کی طرف التفات کرنا چاہیئے"

یہ اقتباس جدید دور کے کسی نقاد کی عبارت سے نہیں لیا گیا بلکہ یہ اس ادیب کے خیالات ہیں جس نے تمام عمر خود کو ادیب سمجھا نہ نقاد. میرا اشارہ مرزا رسوا کی طرف ہے. انہوں نے اپنے پہلے (مگر نامکمل) ناول "افشائے راز عرف غریب خانہ" (تاریخ اشاعت ۱۸۹۶ء) میں ناول کے فن کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے یہ لکھا تھا اور بلاشبہ اردو کے افسانوی ادب میں یہ آواز بالکل نئی تھی.

مرزا رسوا کے زمانہ تک تمام افسانوی سرمایہ کو داستانوں اور ناول میں تقسیم کیا جا سکتا ہے. ہمارے ادب نے ایک انحطاط پذیر معاشرے میں جنم لیا. حالت کچھ ایسی تھی کہ بقول میتھیو آرنلڈ ایک دنیا مر رہی تھی، اور دوسری میں ابھی جنم لینے

کی سکت نہ تھی۔ سیاسی بدحالی اور اقتصادی تباہ حالی نے ملک اور ذہنوں میں عجب طرح کا خلفشار پیدا کر رکھا تھا۔ ماحول میں ہر طرف پریشانی اور پژمردگی تھی۔ عوام اور فنکار سبھی پریشان تھے۔ بدیسی تاجروں کی بندر بانٹ سیاسی اہمیت اختیار کر چکی تھی، راجے، مہاراجے اور والیان ریاست فرنگی بساطِ سیاست پر محض مہروں کی حیثیت رکھتے تھے۔ ہر روز کوئی نہ کوئی نیا ہی گل کھلتا، غرضیکہ زندگی میں اس توازن اور اعتدال کا فقدان تھا جو ایک معتدل تمدن اور مضبوط سیاسی حکومت سے عبارت ہیں۔ ہر طرف افراط و تفریط تھی اور ذہن امید و بیم کے سے عالم میں رہتا تھا۔

ایسے میں دانشوروں اور شاعروں نے تصوف میں پناہ لی اور نہیں تو برائے شعر گفتن" کی حد تک سہی۔ ۔ ۔ ۔ خواص نے طوائف بازی اور لذت کوشی کے کئی متنوع طریقے وضع کیے۔ عام ادبی روایات اور معاشرتی تقاضوں سے نثر نگار بھی نہ بچ سکے۔ اول تو نثر تھی ہی برائے نام۔ اور جو تھوڑی بہت لکھی گئی وہ بھی ابتدا میں مقفیٰ اور مسجع رہی اور موضوعات کے اعتبار سے اخلاق اور تصوف کو ترجیح دی جاتی رہی۔ جب داستانیں لکھی گئیں تو ان کی اکثریت عربی فارسی کے تراجم پر مشتمل تھی۔ یہ داستانیں عشق و عاشقی عبارت آرائی مافوق الفطرت واقعات، عریانی، مہمات اور اخلاقی و مذہبی عناصر پر مشتمل ایک عجیب و غریب تصویر پیش کرتی ہیں۔ بنیادی لحاظ سے سبھی داستانوں میں کچھ خصوصیات مشترک ملتی ہیں۔ خواہ وہ انشاء کی رانی کیتکی ایسی مختصر کہانی ہو یا طلسم ہوشربا ایسی طویل ترین داستان۔ ان سب میں فینٹسی ("FANTASY") ایسی کیفیت ملتی ہے اور مجموعی لحاظ سے یہ "MAKE BELIEVE" کی سی چیزیں ہیں۔

سر سید نے ۱۸۵۷ء کے بعد یہ محسوس کیا کہ یہ جدید سیاسی نظام کا طلوع ہی نہیں بلکہ تمدنی اقدار میں تغیرات کا بھی عہد ہے، ان کی بصیرت نے یہ جان

لیا کہ :

قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

تمدنی اقدار کے اس تغیراتی دور میں وہی قوم اور معاشرہ خود کو سنبھال سکتا ہے جو مردہ اور کہنہ اقدار کی لاش سے لپٹا نہ رہے۔ یہ چڑھتے سورج کی پوجا نہ تھی، بلکہ مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کا احساس تھا جس نے ان سے اس اصلاحی تحریک کا آغاز کرایا جس نے ہندوستان بھر کے تعلیمی، تمدنی، فکری، ادبی دھاروں کا رخ بدل کر رکھ دیا۔

جیسے ایک بڑے دریا سے چھوٹی چھوٹی نہریں نکال کر مختلف علاقوں میں سرسبزی اور شادابی پیدا کی جاتی ہے۔ اسی طرح سرسید کے زیر اثر حالیؔ، شبلیؔ اور آزادؔ نے نثر اور نظم میں اصلاحی کوششوں کا آغاز کر دیا۔ حالیؔ نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں قدیم شعری ادب کے ناپسندیدہ عناصر کو "عفونت میں سنڈاس سے بدتر" قرار دیتے ہوئے پہلی مرتبہ ادب اور معاشرہ، شعر اور شاعری ایسے اساسی مسائل سے بحث کرتے ہوئے اردو ادب میں نظری تنقید کی خشتِ اول ہی نہ رکھی بلکہ ادب کو ایک مقصد، معاشرتی اور قومی فلاح کے تحت کرنے کی کوشش بھی کی۔ شبلیؔ نے تاریخ اور فلسفہ کے ساتھ ساتھ "شعر العجم" میں ادبی مسائل سے بھی بحث کی۔ آزادؔ نے لاہور میں کرنل ہالرائڈ کے ایما سے اردو میں منظومات اور نیچرل شاعری کی ترویج کے لیے "انجمن پنجاب" کے تحت جن ماہانہ مشاعروں کا سلسلہ شروع کیا (پہلا مشاعرہ ۸ مئی ۱۸۷۴ء) گو وہ گیارہ ماہ تک ہی چلا مگر اس کے اثرات دور رس ثابت ہوئے۔

اور ایسے میں نذیر احمد نے اپنے قصوں کا آغاز کیا۔

انہیں قصہ کی دلچسپی سے اتنی غرض نہیں جتنی قوم کی بہو بیٹیوں کی "تعلیم" یا معاشرہ کی "اصلاح" کا خیال رہتا ہے۔ سب سے بڑا اعتراض کردار نگاری پر ہے۔

اصغری اکبری، نصوح، صادقہ، مسٹر نوبل، مبتلا سبھی کردار کم اور کٹھ پتلیاں زیادہ ہیں۔ ہر کردار اسم بامسمیٰ ہے (شاید اسی لیے ڈاکٹر احسن فاروقی انہیں تمثیل نگار تو مانتے ہیں، مگر ناول نگار نہیں) یہ کردار خطِ مستقیم پر چلنے والے جامد اور مثالی کردار ہیں۔

واضح رہے کہ خود نذیر احمد بھی اپنے ان قصوں کو ناول نہیں مانتے ورنہ "رویائے صادقہ" میں وہ یوں ناول کی مذمت نہ کرتے :

"۔۔۔۔ یا بڑی فضیلت پناہ لیاقت دستگاہ ہوئیں تو ناول یعنی قصہ کہانی کے ڈھکوسلے ہانکنے لگیں اور قصے بھی گندے ناپاک"؛

نذیر احمد کے برعکس شررؔ نے ناول کا لفظ سب سے پہلے اپنے قصوں کے لیے استعمال کیا۔ انہوں نے اپنے پرچہ "دل گداز" میں "ناول" اور "دنیا میں ناول نویسی کی ابتدار" کے عنوان سے جو دو تنقیدی مضامین لکھے گو ان کی اب اہمیت محض تاریخی ہے لیکن وہ اس لحاظ سے ضرور وقیع ہیں کہ ان میں انہوں نے ناول کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ کم از کم ان کی ناول نویسی اور مقاصد و محرکات سمجھنے کے لیے بہت اہم ہیں۔

چند اقتباسات درج ہیں :

"ناول کا لٹریچر وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں "LIGHT LITERATURE" (ادب لطیف) کہتے ہیں اور یہ بے کاری کے وقت میں تفریح کے لیے پڑھا جاتا ہے"؛

"اصل یہ ہے کہ ناول سے زیادہ کوئی مؤثر پیرایہ کسی مسئلہ یا کسی تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہو سکتا ہی نہیں، ناول

کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوشگوار بنانے کے لیے استعمال کی جا سکتی ہے۔"

"کسی عشق یا جنگ کے واقعہ کو گھٹا بڑھا کر ایسی رنگین عبارت میں لکھا جانا کہ قصے سے زیادہ تاریخ میں لطف آئے۔"

"تاریخ کا مذاق ملک میں صرف ناولوں نے پھیلایا۔"

جب انہوں نے سفرِ یورپ کے دوران سر والٹر سکاٹ کے ناول "TALISMAN" کا مطالعہ کیا تو بہت برافروختہ ہوئے۔ کیونکہ صلیبی جنگوں کے پس منظر میں ابھاری گئی داستانِ عشق میں صلاح الدین ایوبی کا مرکزی کردار تھا، واضح رہے کہ یہ ناول سکاٹ کے کمزور ترین ناولوں میں ایک ہے۔ شرر کی مانند سکاٹ بھی عربی تہذیب و تمدن سے نا آشنا تھا، چنانچہ جزئیات نگاری کے معاملہ میں اس نے کافی ٹھوکریں کھائی ہیں۔ بہر حال سکاٹ ہی کے انداز پر انہوں نے جب تاریخی ناولوں کی ابتدا کی تو ان کے ذہن میں وہ تمام مقاصد تھے جن کا اندازہ مندرجہ بالا اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ "دل گداز" میں جب "ملک العزیز ورجینا" کی اقساط تکمیل پا گئیں تو انہوں نے ناول کے تمتہ پر لکھا:

"غالباً اردو میں یہ اپنی طرز کا پہلا ناول ہے۔ ہمارے مسلمان دوستوں نے اس ناول کو حد سے زیادہ پسند کیا۔ اس ناول نے قوم اسلام کے وہ کارنامے دکھائے جو بجھے ہوئے جوشوں اور پژمردہ حوصلوں کو از سرِ نو زندہ کر سکتے ہیں۔ اس کا ہر ہر جملہ رگِ حمیّت اسلامی کو جوش میں لاتا تھا اور یقین ہے کہ وہ حضرات جنہوں نے غور سے اور شوق

سے اس ناول کو اول سے آخر تک ملاحظہ فرمایا ہوگا ان کے دلوں میں
قومی خون جوش مار رہا ہوگا، اور وہ ترقی پر تلے بیٹھے ہوں گے"

ان تمام اقتباسات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ انہوں نے یہ اور دیگر ناول مسلمان دوستوں کی "رگِ حمیتِ اسلامی کو جوش میں" لانے اور "قومی خون جوش" مارنے کے لیے لکھے. یہ مقصد محدود تھا اور مصنف کی تنگ نظری پہ دلالت کرتا ہے. پلاٹ کی دلچسپی، مکالموں کی ضرورت سے زیادہ رنگینی، مناظر کا قصائد کی بہاریہ تشبیب ایسا انداز بے جان کردار نگاری اور ناکام جزئیات وغیرہ انکے ناولوں کی اہم خصوصیات ہیں.

سرشار کے "فسانۂ آزاد" کو پکارسک[۱] کہا جا سکتا ہے. اب تک اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے. اس کی بے جا طوالت، پلاٹ کا فقدان اور کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا بھان متی نے کنبہ جوڑا کی سی کیفیت...... اسکی ایسی خامیاں ہیں جن پر تمام نقاد متفق ہیں لیکن اس میں لکھنو کے معاشرہ کی حالت، ان کا تصنع، طوائف، مصاحب، بیٹر، نواب، مشرق اور مغرب کی آویزش. عیاشی کی محفلیں غرضیکہ اس زندگی کا کون سا ایسا پہلو ہے جس پر قلم نہ اٹھایا گیا ہو. خوجی کے روپ میں وہ اردو ادب کو ایک ایسا کردار بخش گئے جس کا ٹیڑھا پن اور جس کی فطرت کی

---

[۱] - "PICARESQUE" کا ماخذ ہسپینی لفظ "PICARON" ہے، جس کا مطلب آوارہ اور شہدا ہوتا ہے. لغوی لحاظ سے پکارسک کی تعریف یوں ہوگی. وہ قصہ جس میں ہسپینی آوارہ گرد کی داستان حیات بیان کی گئی ہو اصطلاحاً وہ ناول مراد لیا جاتا ہے جس میں تمام واقعات ایک مرکزی کردار کے گرد گھومتے ہوں.

بھی اس ماحول اور معاشرہ نے پیدا کی ہے جس نے خوجی کو جنم دیا اور جس سے وہ خود ہر بار ٹکراتا ملتا ہے۔ حماقت خوجی میں نہیں بلکہ اس ماحول میں ہے جسے ہم اس کا خالق قرار دے سکتے ہیں۔ ویسے آزاد کے کردار میں سرشار نے ٹھوکر کھائی ہے آزاد کی تخلیق میں وہ قدیم داستانوں سے بے حد متاثر ملتے ہیں وہ بالکل داستانوں کا آئیڈیل، ناقابلِ تسخیر اور خوبرو ہیرو ہے اور اسی لیے مجموعی لحاظ سے خوجی آزاد سے زیادہ جاندار اور جیتا جاگتا معلوم ہوتا ہے۔

ہم اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اس ناول کی تخلیق سے منسوب کر سکتے ہیں۔ لیکن ایمانداری کی بات پوچھیے تو سرشار کا مقصد صرف یہ تھا کہ "اودھ اخبار" کے قارئین وقت پر فسانۂ آزاد کی قسط سے لطف اندوز ہوتے رہیں وہ منشی نولکشور کے اس اخبار کے مدیر تھے۔ اور اسے محض وقتی دلچسپی کے لیے شروع کیا گیا تھا۔ لیکن بعد میں ملک گیر مقبولیت کی وجہ سے یہ سلسلہ جاری رکھنا پڑا جو بالآخر ہزاروں صفحات پر پھیلا اور طویل ترین داستان کی صورت میں اختتام پذیر ہوا، ایسی داستان جو ابھی تک اپنی ہیئت کے اعتبار سے متنازعہ فیہ بنی ہے۔

جس وقت محمد ہادی مرزا نے ناول نگاری شروع کی تو ناولوں کے نام پر اردو ادب میں یہی کچھ تھا۔

مرزا محمد ہادی مرزا (جو مرزا رسوا کے نام سے مشہور ہیں) نے ناول محض پیسے کی خاطر لکھے۔ انہیں نجوم، سائنسی تجربات اور کیمیا گری کا شوق تھا۔ علاوہ ازیں فلسفہ، منطق اور نفسیات سے بھی بے حد اور ماہرانہ دلچسپی تھی۔ فلسفہ میں انہوں نے امریکہ سے پی۔ ایچ۔ ڈی کی تھی۔ اور ولیم میکڈوگل کی سوشل سائیکالوجی کے علاوہ فلسفہ و نفسیات کی کئی کتابیں ترجمہ کر چکے تھے۔ ہندوستانی راگ راگنیوں کے لیے انہوں نے انگریزی "NOTATION" کی طرز پر علامات مقرر کیں۔ اردو

شارٹ ہینڈ اور اردو ٹائپ رائٹر "KEY BOARD" کے سلسلہ میں بھی انہوں نے بہت کام کیا۔۔۔۔ یہ اور اس نوع کی دیگر دلچسپیوں کے باعث انہوں نے ناولوں کو کبھی ایک فریضہ سمجھ کر نہ لکھا بلکہ یہ سب کے سب مہادیو پرشاد ورما (پبلشر) نے انہیں پیشگی پیسے دے کر اور ان کے سر پر سوار ہو کر لکھوائے تھے۔ اسے جب بھی معلوم ہوتا کہ انہیں پیسے کی تنگی ہے تو وہ فوراً۔۔۔۔۔ سو دو سو روپے دے دیتا۔ اس کے بعد ہفتہ کے اندر اندر کوئی طبع زاد یا ترجمہ شدہ ناول لے جاتا جس شخص کے لیے ناول نویسی محض سائنسی تجربات جاری رکھنے کے لیے حصول زر کا ایک ذریعہ ہو، اس نے اردو ادب کو امراؤ جان ادا ایسا ناول ہی نہ دیا بلکہ ناول نگاری کے ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا وہ آج کے جدید ادبی معیار سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

انہوں نے اپنے طبع زاد ناولوں میں سے "افشائے راز"، "ذات شریف" اور "شریف زادہ" میں اپنے ناول اور ناول کی فنی حیثیت پر بہت کچھ لکھا ہے، علاوہ ازیں ڈاکٹر محمد حسن کی مرتب کی ہوئی کتاب "مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات" سے بھی ناول کے بارے میں ان کے خیالات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ یہ پانچ مراسلے بظاہر شعر اور شاعری سے متعلق موضوعات سے بحث کرتے ہیں اور "مقدمہ شعر و شاعری" اور "شعر العجم" ایسی تصانیف کے مقابلے میں ان کی کوئی وقعت بھی معلوم نہیں ہوتی، اختصار کے علاوہ اس لیے بھی کہ ان کا مصنف باقاعدہ اور باضابطہ قسم کا نقاد بھی نہیں لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، کیونکہ مرزا رسوا پہلے ادیب ہیں جنہوں نے ادب کی پرکھ کے لیے نفسیاتی اصولوں سے کام لینے کی تلقین کرتے ہوئے خود بھی ان ہی اصولوں کے تحت اظہارِ خیال کیا۔ اس ضمن میں کتاب کے مرتب کا کہنا ہے:

"مرزا رسوا کے تنقیدی مقالات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزاء و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہے جا سکتے ہیں۔ ان میں بصیرت بھی ہے اور ندرت بھی۔ اس اعتبار سے مرزا رسوا اپنے اکثر معاصرین سے کہیں زیادہ جدید ہیں، اور ان کا زاویۂ نظر بعض حیثیتوں سے کہیں جامع ہے۔ مرزا نے ادب اور شعر کے بنیادی مسائل پر توجہ کی اور ان کے سطحی یا سرسری جوابات سے مطمئن ہونے کے بجائے فنی اقدار کی جستجو کی!"

ہمیں یہاں شاعری کے بارے میں ان کے نظریات سے کوئی غرض نہیں۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ امراؤ جان ادا کے مصنف کا خود ناول کے بارے میں کیا نقطۂ نظر تھا۔ ویسے تو یہ بات بھی متناقص سی ہے کہ صرف پیسے کی خاطر ہفتہ بھر میں ناول گھسیٹ مارنے والے کا بھی کوئی نقطۂ نظر ہو سکتا ہے۔ مگر مرزا رسوا کی ناول نگاری کا سب سے دلچسپ پہلو ہی یہی ہے کہ امراؤ جان ادا سے قطع نظر، ان کے دیگر ناول ناکام سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن ان سب میں ایسے اشارات یا واضح بیانات ملتے ہیں، جن سے ناول نگاری کے بارے میں ان کے خیالات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

اپنے اولیں ناول "افشائے راز" میں اپنے نظریہ کی یوں وضاحت کی:

"ناول ایک ایسی عمدہ چیز ہے جس کے ذریعے سے ہم وہی نقشے (جو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں) دوسروں کو دکھا سکتے ہیں۔ دنیا میں سب سے مفید اور دلچسپ انسان کے نہ صرف ظاہری حالات بلکہ اس کی باطنی اور بعید از نظر کیفیتیں اس کے ذریعے سے دکھائی جا سکتی ہیں۔ بشرطیکہ واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی کوشش کی جائے۔۔۔ یہ کچھ ضروری نہیں کہ ہم ناول نویسی کے لیے ایسے اشخاص کی سوانح عمری

کی تفتیش کریں جن کے مفصل حالات ہم نہیں معلوم کر سکتے خود ہمارے
عزیزوں میں ایسے لوگ ہیں، جن کے حالات درحقیقت بہت ہی عجیب و
غریب ہیں مگر ان کے سننے کی ہمیں پرواہ نہیں کیونکہ ہمیں سکندرِ اعظم
محمود غزنوی، ہنری ہشتم، ملکہ این، نپولین بونا پارٹ کی تاریخوں کے
ضخیم مجلدات سے فراغت ہی نہیں ملتی۔"

صرف ایک اقتباس سے ہی ان کی نظریہ کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس میں وہ ناول نگاری کے لیے مندرجہ ذیل شرائط لازمی ٹھہراتے ہیں:

الف: اپنی آنکھوں سے دیکھے گئے نقشوں کو ناول کا موضوع بنانے کا مطلب مشاہدہ کی اہمیت کو واضح کرنا ہے۔ مشاہدہ صرف دنیا کی چیزوں کو دیکھنے کا نام نہیں بلکہ اس فنکارانہ شعور کا نام ہے جس سے مصنف ماحول سے ایک خاص نقطۂ نظر کے تحت کچھ مشاہدات اخذ کرنے کے بعد اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان میں ایسے دلکش رنگ بھرتا ہے کہ دوسرے انسان ان مشاہدات کی تہہ میں کارفرما مثبت اور منفی نقطۂ نظر سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اب یہ مصنف کے اپنے نقطۂ نظر کی بات ہے کہ وہ ماحول میں سے کیا انتخاب کرتا ہے؟ اس ضمن میں اس کا اپنا نظریۂ حیات بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اپنے مشاہدات کی روشنی میں وہ اپنے ناول کے لیے صرف ایسی جزئیات کا انتخاب کرے گا جو اس کے مخصوص نقطۂ نظر یا نظریۂ حیات کو اجاگر کرنے میں ممد ثابت ہو سکتی ہوں۔

اس سلسلے میں "ذاتِ شریف" میں انہوں نے لکھا ہے:

"ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہاں ہیرو تلوار سے

قتل ہوئے نہ انجن سے کسی نے خودکشی کی۔ نہ ہجر ہوا نہ وصل ، ہمارے
ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیئے "

پہلے اقتباس میں مشاہدے والے حصہ کو اس اقتباس کے ساتھ ملا کر پڑھنے سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ گو انہوں نے ضرورت وقتی کے تحت ناول گھسیٹ مارے لیکن ناول نگاری کے بارے میں ان کے اپنے خیالات میں وضاحت کے ساتھ ساتھ گہرائی بھی ملتی ہے۔ یہ دھیان رہے کہ ان خیالات کا اظہار آج سے ۸۹ برس پہلے کیا گیا تھا (ذاتِ شریف، جنوری ۱۹۰۰ء میں طبع ہوا تھا) آج جب کہ ادب کو زندگی کی تفسیر اور تصویر سمجھا جاتا ہے تو ایسے خیالات کا اظہار اب چونکا دینے والی بات نہیں لیکن ۱۹۰۰ء میں اپنے ناولوں کو زمانہ کی تاریخ بتانا اسی گہرے فن کارانہ شعور کی طرف اشارہ کرتا ہے جو صرف اس نابغہ کے حصے میں آتا ہے۔ جو حال کے کارزار میں مستقبل کی طرف نگاہیں اٹھا کر دیکھ سکتا ہو۔ غدر کے بعد کے لکھنؤ اور ہندوستان میں ایسی بے شمار خامیاں موجود تھیں جن پر ایک حساس مصنف قلم اٹھا سکتا تھا اور مرزا رسوا نے اپنے ناولوں میں ہر موقع پر اس معاشرے کے مرقعے پیش کرنے کی کوشش کی صرف "امراؤ جان ادا" ہی ایک زوال پذیر معاشرے کی زندہ البم نہیں۔ بلکہ ان کے دیگر ناولوں میں بھی ہم عصر زندگی کی ایسی جھلک ملتی ہے جو ان کی ژرف بینی پر دلالت کے ساتھ اس تضاد کی بھی وضاحت کرتی ہے۔ جو اس تہذیب کی خصوصیت تھا۔

ب : انسان کے حالات کو سب سے زیادہ دلچسپ اور مفید قرار دینے کا مطلب یہ ہے کہ ناول نگار کے لیے داستان طرازوں کی مانند مافوق الفطرت عناصر اور مہمات سر کرنے والے خوبرو ہیرو کی ضرورت نہیں، کیونکہ ان کے ساتھ انہوں نے واقعات کی صحیح تصویریں کھینچنے کی شرط بھی لگا دی ہے اس شرط کی بجا آوری اس صورت میں ہو سکتی ہے جب مصنف انسان

کو اس کی تمام نفسیاتی کمزوریوں اور خوبیوں کے ساتھ پیش کرے۔

ج : ایسے کردار کی مکمل تصویر کشی کے لیے وہ صرف اس کے ظاہری حالات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ باطنی اور بعید از نظر کیفیتیوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں۔ یہ بے حد اہم بات ہے۔ اس سے پہلے یہ بتایا جا چکا ہے کہ یہ ادب کی پرکھ کے لیے علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری قرار دیتے ہیں۔ یہاں لاشعور کی اصطلاح استعمال نہیں کی گئی، کیونکہ وہ ابھی تک مروج ہی نہ تھی۔ لیکن ان کا مقصد یہی ہے کہ انسان کے لاشعوری محرکات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیئے۔ یہ لاشعوری محرکات ہی تو ہیں جو انسانی شخصیت کے لیے اساسی ڈھانچہ بنتے ہوئے اس کے انداز و اطوار متعین کرنے کا باعث بنتے ہیں۔ اس ضمن میں "مراسلات" کے مرتب ڈاکٹر محمد حسن کی رائے قابلِ غور ہے، جن کے بقول "مرزا فن کو محض شعور کا کرشمہ ہی نہیں سمجھتے تھے بلکہ اس میں انسانی ذہن کے ان گوشواروں کی کارفرمائی پر بھی نظر رکھنا چاہتے تھے، جو شعور کی قلم سے باہر ہیں۔ مرزا نے کہیں لاشعور یا تحت الشعور کی اصطلاحیں استعمال نہیں کی ہیں"

د : اقتباس کے آخری حصے میں انہوں نے دائرہ مشاہدہ میں آنے والے عام افراد کا عظیم تاریخی شخصیات سے موازنہ کرتے ہوئے اول الذکر کو ناول کا موضوع بنانے کی تلقین کی ہے۔ یہاں واضح طور سے وہ شرر پر طنز کر رہے ہیں۔ ان کے زمانہ میں شرر کے ناولوں کی دھوم مچی تھی اور وہ زیادہ تر تاریخی ناول تھے۔ تاریخی ناول مصنف اور قاری دونوں کے لیے دلچسپ ہوتے ہیں۔ مصنف حسب ضرورت واقعات کو توڑ مروڑ سکتا ہے۔ ساتھ ہی اس میں من پسند طریقہ سے رنگ آمیزی کرتے ہوئے

ایک خاص قسم کی رومانی فضا قائم کی جاتی ہے۔ ادھر قاری کے لیے ایسے ناول
تفریح و گریز کے ساتھ ساتھ بعض اوقات مذہبی جوش پیدا کرنے کا باعث
بھی بنتے ہیں۔ غدر کے بعد سیاسی پستی میں گھرے مسلمانوں کے لیے یہ تصور
ایک خاص قسم کی نفسیاتی آسودگی کا باعث ہوتا ہوگا کہ ہمارے "مجاہدین
عیسائی دوشیزاؤں کو مسلمان کر کے ان کے ساتھ شادی کرتے رہے ہیں،
کچھ ایسی ہی کیفیت ۱۹۴۷ء کے بعد ان لٹے پٹے مسلمانوں کی تھی، جنہیں
نسیم حجازی کے ناول ایک خاص قسم کی تسکین دیتے رہے۔ شاید اسی لیے
اب ان کی وہ مقبولیت نہیں رہی۔

مرزا رسوا تاریخی ناولوں کی افیون نما تسکین کو سمجھتے تھے۔ اس لیے انہوں نے
اس طنزیہ انداز میں ان کے خلاف آواز بلند کی۔ اس ضمن میں ان کے ناول "شریف زادہ"
کا ذکر خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کا یہ ناول آپ بیتی ہے (مثلاً
بقول حسینی "یہ ناول سوانحی ہے اور بہت حد تک مرزا رسوا کی آپ بیتی!") اس کا
ہیرو عابد حسین ان کے خیال میں ایک آئیڈیل کردار ہے۔ اپنے دھن کا پکا عابد حسین
اپنے اصولوں کو چھوڑنے بغیر محنت اور مشقت سے ترقی کرتے کرتے اعلیٰ عہدے
پر جا پہنچتا ہے۔ اس کے بارے میں وہ خود ہی لکھتے ہیں:

"اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ قدرتِ زمانہ کو دیکھتے ہوئے مرزا عابد
حسین کی لائف آئیڈیل ہے جو مصائب مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی میں
پیش آئے۔ وہ بہت عجیب و غریب نہیں ہیں لیکن جن تدابیر سے انہوں
نے ان بلاؤں کا مقابلہ کر کے ان کو دفع کیا ان کو عمل میں لانے کی جرأت
ابھی ملک میں بہت کم پیدا ہوئی ہے۔ حرفت کو عار سمجھنا ابھی بڑے بڑے
شہروں خصوصاً لکھنؤ میں بہت عام ہے اور یہ امر ہماری ترقی میں حارج

ہے ..... مفید محنت کو عبادت سمجھ کر اس سے لذت اٹھانے کا خیال
ابھی پیدا ہی نہیں ہوا ہے۔"

اس سے ان کا اصلاحی مقصد واضح ہوتا ہے، لیکن وہ نذیر احمد نہیں بنتے، اپنے کمزور سے کمزور ناول میں بھی دیگر خامیوں کے باوجود وہ اپنے اعصاب پر واعظ کو سوار ہونے کا موقع نہیں دیتے۔ جس دور میں نذیر احمد کے اسم بامسمیٰ کرداروں اور شرر کے مجاہدوں کا راج ہو وہاں مرزا عابد حسین ایسے کرداروں کو صرف اسی وجہ سے آئیڈیل قرار دینا کہ وہ عام زندگی میں محنت و مشقت سے کام لیتے ہوئے بلاؤں کو رفع کرنے کی سعی کرتا ہے، کافی ہمت کا کام ہے۔

ان کے دیباچے اور "تنقیدی مراسلات" ساتھ ساتھ پڑھنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کی ناول نگاری سے خاصے بور تھے۔ اور اسی لیے انھوں نے کھل کر اس پر تنقید کی ہے:

"اکثر تقلید پیشہ ناول نویسوں نے رینالڈ کے ناول انگریزی میں پڑھے ہیں اس کے جس قدر مضامین یاد رہ گئے ہیں۔ ان کو اپنے ناولوں میں صرف کرتے ہیں جن میں کوئی جدت نہیں ہوتی ..... ایک اور خوبی ہمارے ملک کے ناولوں میں پردہ کے اصول کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عوام عشق اور عاشقی کو ہر قصے کی جان سمجھتے ہیں۔ لذتِ فراق اور انتظار سب سے عمدہ مضمون خیال کیا جاتا ہے۔ پھر اگر کسی پردہ نشین سے سامنا ہو بھی گیا تو بغیر اس کے کہ اس کی عصمت پر دھبہ لگے۔ پیام سلام، وعدے وعید، فراق، انتظار یہ سب کچھ بھی نہیں ہو سکتا اور جب تک یہ نہ ہو قصے کا مزا کیا۔ لہٰذا لازم ہوا کہ ہر قصہ میں ناجائز محبتوں کا تذکرہ ہو اور یہ موجب خرابیٔ اخلاق کا ہے۔ ناول پر کیا موقوف اور قصے بھی اسی

طرح کے ہیں "

یہ اقتباس بھی اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں انہوں نے ادب میں سستی جذباتیت کی مذمت کی ہے، سب سے پہلے تو وہ انگریزی کے غلط اثرات کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں. رینالڈ کے نام سے ہی ظاہر ہے کہ وہ کس قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے تھے، جدت کے تنوع سے عاری نقل انہیں ناپسند ہے. ظاہر ہے جو ادیب اپنے ناولوں کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتاتا ہو اسے تو کورانہ تقلید ناپسند ہی ہوگی اس بناء پر نہیں کہ وہ رینالڈز یا اس قبیل کے دیگر ناول نگاروں کی تقلید ہے. بلکہ اس لیے کہ ایسا تقلیدی ادب ان کے نظریہ ناول نگاری کے منافی تھا. یہ ٹھیک ہے کہ ناول انگریزی کے زیرِاثر اردو میں آیا اور انگریزی ادب کے اثرات سے بچنا محال تھا لیکن پھر بھی سستے ادب کی تقلید کے خلاف آواز اٹھا کر انہوں نے اپنے ادبی شعور کی پختگی کا ثبوت دیا.

لیکن اخلاقی بنیادوں پر "ناجائز محبتوں" کی مذمت کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، جہاں تک ناولوں کو غزل کی مانند عشق وعاشقی کے روایتی انداز تک محدود کر لینے کا تعلق ہے تو یہ بالکل بجا، کیونکہ زندگی کے کل میں محبت (جائز یا ناجائز اور پاک و ناپاک) محض ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے. اسے تمام زندگی کا قائم مقام سمجھتے ہوئے صرف ادب کو تفسیرِ عشق بنا دینا ادب کے دائرہ اور اس کے تقاضوں کو محدود کر دینے کے مترادف ہے لیکن اخلاقی بنیادوں پر محبت (یہاں پھر جائز اور ناجائز کی تخصیص نہیں) کو ناول کے لیے یکسر ناپسندیدہ موضوع قرار دینا ایسی زیادتی ہے جس کی مرزا رسوا سے توقع نہ تھی. وہ مرزا رسوا جس نے خود بھی (ناکام) محبت کی تھی. اور وہ مرزا رسوا جو فلسفہ کے ساتھ ساتھ نفسیات کا رچا ہوا شعور بھی رکھتے تھے.

مرزا رسوا اپنے زمانے کے ناولوں سے موضوعات ہی کی وجہ سے بیزار نہ تھے

بلکہ زبان و بیان کے بھی شاکی ملتے ہیں۔ "مراسلات" ہی میں انہوں نے اپنے دور کے ناول نگاروں پر طنزیہ انداز سے یوں چوٹ کی ہے:

"نہ ہم خارج سے مضامین اخذ کرتے ہیں، نہ ذہن سے ہم کو اس کی قدرت ہی نہیں کہ کسی منظر کو دیکھ کے زبانِ قلم سے اس کی تصویر کھینچ سکیں نظم ایک طرف نثر میں بھی جہاں تک میں نے خیال کیا ہے یہی نقص پایا ہے، اکثر ناول جو اس زمانہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب میں ایک ہی طرح کے منظر ہوتے ہیں۔ اور وہی ہر پھر کے آتے ہیں، جیسے اس شہر میں ایک غریب تھیٹر تھا جسے لوگ مذاق سے چیتھڑا کمپنی کہتے تھے۔ اس میں چند پردے تھے۔ خواہ مخواہ تماشا میں وہی پردے بار بار دکھائے جاتے خواہ ان کا محل ہو یا نہ ہو۔"

ہو سکتا ہے یہاں وہ شرر کی منظر نگاری کا مضحکہ اڑا رہے ہوں، کیوں کہ ان کی منظر نگاری کی سب سے بڑی خامی یہی سمجھی جاتی ہے کہ شاعرانہ انداز اور رنگین تراکیب ہیں، جن کا ذخیرہ جلد ہی ختم ہو جاتا ہے اور یوں وہ ملتے جلتے مناظر پیش کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں لیکن اگر شرر ان کے ذہن میں شعوری طور سے نہ بھی ہو، پھر بھی انہیں اس چیز کا احساس ضرور ہے کہ ہم عصر ناولوں میں منظر کی ایسی صحیح تصویر نہیں ملتی جس کی تشکیل میں "خارج" اور "ذہن" دونوں نے حصہ لیا ہو۔

یہاں منظر کو اگر قدرتی منظر نگاری کے محدود معانی سے بلند ہو کر دیکھا جائے تو اس لفظ میں ناول کے تمام بیانات آجاتے ہیں۔ فطری مناظر کی عکاسی جذبات و احساسات کی تصویر کشی اور ماحول کے مرقعے سبھی "منظر" کی اصطلاح کی ذیل میں آ سکتے ہیں۔ بالفاظ دیگر یہ تمام ناول کے اندازِ بیان یا اسلوب میں جدت پسندی کے لوازمات ہیں۔

وہ صرف اندازِ بیان ہی میں جدت پسندی کے قائل نہیں بلکہ ناول کی زبان کو بھی اعلیٰ معیار سے جانچتے ہوئے اس کے لیے ندرت کو لازمی قرار دیتے ہیں۔
"افشائے راز" میں لکھا ہے:

"نیاز مند کو نہ اس زمانے کا طرزِ تحریر پسند ہے اور نہ اس کے لکھنے کی لیاقت اور آپ بیتی لکھیئے تو اس طرح لکھیئے کہ جس طرح ہم آپ باتیں کرتے ہیں..... براہ مہربانی ان الفاظ اور تراکیب سے معاف کیجیے گا۔ جن کی قوتِ بسبب کثرت استعمال کے بالکل زائل ہو گئی اور اب ان میں کسی قسم کی ندرت باقی نہیں رہی بلکہ ایک طرح کی نفرت خیز عفونت پیدا ہو گئی ہے۔"

اسی طرح امراؤ جان ادا میں منشی احمد حسن صاحب کے ضمن میں لکھتے ہوئے ہم عصر ناولوں پر یوں اظہارِ خیال کیا ہے:

"کوئی ناول ایسا نہ تھا جو آپ نے نہ دیکھا ہو مگر لکھنؤ میں چند روز رہنے کے بعد جب اہل زبان کی اصلی بول چال کی خوبی کھلی۔ اکثر ناول نویسوں کے بے تکے قصے مصنوعی زبان اور تعصب آمیز بے ہودہ جوش دلانے والی تقریریں آپ کے دل سے اتر گئی تھیں۔"

آخر میں غالباً پھر شرر پر چوٹ کی ہے:

گو یہ اقتباس تنقیدی اہمیت کا نہیں تاہم اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ ناول کے لیے "مصنوعی زبان" کو پسند نہیں کرتے جو ان کے بقول ایک طرح کی نفرت انگیز عفونت پیدا کرنے کا موجب بن جاتی ہے۔

شاید یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے ناولوں میں ندرت بیان کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ امراؤ جان ادا تو خیر ہے ہی ایک شاہکار۔ ان کے کمزور ناول بھی اس لحاظ سے کمزور

نہیں، صاف ستھری اور سیدھی سادی عام بات چیت کی زبان ہے، جذباتی تقریریں اور رنگین مناظر نہیں بلکہ ہر چیز کو فطری انداز سے پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔

آج جب کہ ناول اور اس وابستہ مباحث کی چھان پھٹک کی جا چکی ہے اور ہمارے پاس تنقیدی خیالات کا وافر سرمایہ بھی موجود ہے تو ہو سکتا ہے ان سب کے مقابلہ میں مرزا رسوا کے ان خیالات میں کوئی جدت نظر نہ آئے لیکن یہ امر ذہن نشین رہے کہ ان خیالات کا پون صدی قبل اظہار کیا گیا تھا وہ اپنے زمانہ کے رجحانات سے صرف "اخلاق" کے معاملے میں متاثر ملتے ہیں۔ ورنہ ہر لحاظ سے ان کا ذہن اپنے لیے ایک علیحدہ راستہ تراشتا ملتا ہے۔ وہ اپنے دور کے ناولوں کی ہر خامی کی طرف اشارہ کرتے ہیں خواہ وہ اپنے ہم عصر مسلم الثبوت اساتذۂ فن کی ہو یا رینالڈز ایسے مصنفوں سے مستعار شدہ ..... اردو ناول کے لیے ان کے ذہن میں جو معیار تھا وہ ان کے زمانہ ہی میں دقیع نہ تھا بلکہ آج اس کی اہمیت اس بنا پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے نقاد مغربی نقادوں کے خیالات کا سہارا لے کر جب چلے تو بات اس سے آگے نہ بڑھ سکی کہ ناول کے لیے کسی نہ کسی نظریۂ حیات کی موجودگی لازمی ہے اور یہی بات مرزا رسوا نے ناول کو موجودہ زمانہ کی تاریخ بتا کر واضح کرنے کی کوشش کی۔ نذیر احمد کی مانند انہوں نے ناول کو تعلیم و تدریس کا ذریعہ نہ بتایا۔ شرر کی مانند قومی احساس کمتری دور کرنے کا وسیلہ نہ سمجھا اور نہ ہی سرشار کی مانند ایک داستان نما فسانہ تخلیق کیا۔ جہاں امراؤ جان ادا کی وجہ سے ان کا نام عظیم ناول نگاروں کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ وہاں اپنے نظریۂ ناول نگاری کی بنا پر وہ ذہنی لحاظ سے موجودہ دور کے نقادوں کے پیشرو بھی بن جاتے ہیں۔

معتدل گرمیٔ گفتار کا غزل گو ــــ فیضؔ

ہے فقط مرغِ غزل خواں کہ جسے فکر نہیں
معتدل گرمیٔ گفتار کروں یا نہ کروں!

حالیؔ نے پہلی مرتبہ غزل میں طرح توڑ ڈالتے ہوئے اسے عشق و عاشقی کے مخصوص تصورات کے طلسم ہوشربا سے نکال کر قومی شعور اور ملّی درد سے آشنا کیا گو اکثر گاہک بے خبر تھے۔ لیکن حالیؔ کو مال کی نایابی کا احساس تھا اور یہ بھی کہ شہر میں حالیؔ نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ۔ آج حالیؔ کی ان غزلوں کی اور کسی وجہ سے اہمیت ہو یا نہ ہو وہ کم از کم اس بناء پر اہم ہیں کہ ان غزلوں کی صورت میں اردو غزل بے مقصد ماورائیت سے نکل کر پہلی مرتبہ مقصد پسندی کی طرف مائلِ پرواز نظر آتی ہے۔ حالیؔ کی ان غزلوں کی اہمیت اس بناء پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ اقبالؔ نے غزل کے اس روپ کو پسند کیا اور یوں اسے قوم کے نام پیغام اور علمی فلسفے کی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو

اس سے وابستہ شعراء نے بھی غزل کے اس پہلو کی طرف زیادہ توجہ دی ۔ بعض حضرات کی دانست میں مقصدیت سے غزل میں تغزل نہیں رہتا لیکن یہ اعتراض اتنا وزنی نہیں ۔ کیونکہ تغزل موضوع کی نہیں بلکہ اظہار کی خصوصیت ہے اور اچھے شاعروں نے ان دونوں کے نقطۂ توازن کو فنکارانہ شعور سے برقرار رکھا ہے ۔

حالیؔ کے بعد سے عام عاشقانہ روش کے ساتھ ساتھ اردو غزل ایک نئے راستے کی طرف گامزن نظر آتی ہے ۔ ایک راستہ اقبالؔ کا تھا جس پر وہ یقیناً گامزن نظر آتا ہے تو دوسرا ترقی پسند ادب کی تحریک کا ۔ اساسی لحاظ سے دونوں میں فرق نہ تھا کہ دونوں صورتوں میں غزل مقصدِ خاص کے ابلاغ کا وسیلہ بنتی ہے ۔ گو نقطۂ نظر کے فرق سے بعض اوقات اقبالؔ کی غزل اور ترقی پسندانہ غزل جداگانہ نظر آتی ہیں ۔ لیکن یہ فروعی ہے اصل بات یہ ہے کہ دونوں کے ہاں غزل پرانی کینچلی اتار کر بے معنی عشق کی گراں خوابی سے بیدار ہوتی نظر آتی ہے ۔ مختصر ترین الفاظ میں یہ وہ تناظر ہے جس میں فیض کی غزل کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے ۔ فیض نے زمانۂ طالب علمی ہی سے شاعری شروع کر دی تھی ، چنانچہ فیض کے اپنے الفاظ میں :

"شعر گوئی کا کوئی واحد عذرِ گناہ تو مجھے نہیں معلوم ۔ اس میں بچپن کی فضائے گرد و پیش میں شعر کا چرچا ، دوست احباب کی ترغیب اور دل کی لگن سبھی کچھ شامل ہے ۔ یہ نقش فریادی کے پہلے حصے کی بات ہے ، جس میں ۲۹ - ۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کی تحریریں شامل ہیں ، جو ہماری طالب العلمی کے دن تھے ۔ یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی ذہنی اور جذباتی واردات سے تعلق ہے اور اس واردات کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گذر جایا کرتا ہے ۔" ("دست تہ سنگ" ص : ۱۶)

زمانۂ طالب علمی میں شعر گوئی کی تحریک کسی جذباتی حادثے کے باعث تھی۔ اس "حادثہ" کی یادگار ایک نظم "نذر۔۔۔۔" (مطبوعہ: راوی : ۱۹۳۲ء) ملتی ہے جس پر مدیر راوی نے حاشیہ میں یہ نوٹ لکھا۔ "جی چاہتا ہے کہ ایک نام لکھ دوں" یہ نظم "نقش فریادی" میں شامل نہیں ہے۔ اس لیے تاریخی دلچسپی ریکارڈ اور فیض کی یاد دہانی کے لیے درج کرتا ہوں:

طرب زار تخیل شوق رنگیں کار کی دنیا
مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا
شب مہتاب کی سحر آفریں مدہوش موسیقی
تمہاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے
بہار آغوش میں لہکی ہوئی رنگینیاں لے کر
تمہارے خندہ گل ریز کو بدنام کرتی ہے
تمہاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں فتنے آوارہ
تمہاری ہر نظر سے سینکڑوں ساغر چھلکتے ہیں
تمہارا دل حسیں جذبوں سے یوں آباد ہو گویا
شفق زارِ جوانی میں فرشتے رقص کرتے ہیں
جہانِ آرزو پر بے رخی دیکھی نہیں جاتی

فطری شاعری سے "جہانِ آرزو پر بے رخی دیکھی نہیں جاتی" اُسے تو ہر لحاظ سے اظہار کرنا ہی تھا۔ وجہ جو بھی ہو لیکن یہ ہے کہ فیض نے بھی غالب اور اقبال کی مانند کم عمری سے اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرنا شروع کر دیا تھا۔ ان کے بچپن کا کلام تو دستیاب نہیں۔ البتہ گورنمنٹ کالج لاہور کے مجلہ "راوی" کے ۳۴، ۱۹۲۹ء کے پرچے دیکھنے پر فیض کی ابتدائی شعری کاوشوں کے نقوش مل جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نظمیں

اور غزلیں "نقشِ فریادی" میں شامل ہیں۔ باقی متروک کلام ان پرچوں میں محفوظ ہو گیا ہے۔ چنانچہ سال سوم میں فیضؔ ایسے شعر کہہ رہے تھے:

مے تنہائی دل افروز ہو میں ہوں تو ہو
چاندنی رات ہو، خاموش کنارِ جو ہو
ایک ہو جائیں خموشی میں ہماری روحیں
جیسے دو پھول ہوں اور ایک ہی خوشبو ہو[1]

مرے نالوں سے ہر شب پوچھتی تھی اک معصومی
کوئی کیوں رات کی خاموشیوں میں اٹھ کے روتا ہے[2]

اس کے بعد کے متروک اشعار ملاحظہ ہوں:

فضائے دل پہ اداسی بکھرتی جاتی ہے
فسردگی ہے کہ جاں تک اترتی جاتی ہے
فریبِ زیست سے قدرت کا مدعا معلوم
یہ ہوش ہے کہ جوانی گذرتی جاتی ہے[3]

موت؟ مجبورِ تمنا کی بہشتِ آرزو
زندگی دکھے دلوں کے دکھ بھری فریاد ہے
یاد ہے وہ سر کہ جس میں اب ترا سودا نہیں
عشرتِ جاوید وہ دل جس میں تیری یاد ہے[4]

---

[1] ۔ راوی، اکتوبر ۱۹۲۹ء

[2] ۔ راوی، دسمبر ۱۹۲۹ء

[3] ۔ راوی، ۱۹۳۲ء - [4] ۔ راوی، دسمبر ۱۹۳۲ء

راوی (اکتوبر، ۱۹۳۲ء) کے شمارے میں فیض کی دو غزلیں چھپی ہیں جن میں سے یہ غزل "نقش فریادی" میں ہے:

ہر حقیقت مجاز ہو جائے
کافروں کی نماز ہو جائے

اور یہ شامل نہیں :

شباب کو مئے الفت کی احتیاج سہی
بساطِ دہر پہ جور و ستم کا راج سہی
یہ مانا نگہہ طلب سرفراز دہر نہیں
اِک آرزو ہے سو شرمندۂ امید نہیں
ٹھہر ٹھہر دلِ بے تاب آخرش کب تک
کبھی تو سوختہ جانوں کو نیند آئے گی

شاید ان طالب علمانہ شعری کاوشوں کی اس زمانے میں اتنی اہمیت نہ ہو گی لیکن آج یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار اس بنا پر اہم ہو جاتے ہیں کہ مشق سخن کے ابتدائی دور میں فیض میں فنی پختگی پیدا ہو چکی تھی۔ فنی پختگی بذاتِ خود کوئی اہم خصوصیت نہیں، کم از کم فیض ایسے شاعر کے لیے یہ بالکل غیر ضروری ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں سے محض فنی پختگی کی بناء پر ہی ممتاز نہیں ہوتے۔ اس دور کے یہ اشعار آج اس لیے اہم ہیں کہ ان میں وہ مخصوص لہجہ ملتا ہے جس نے بعد میں ان کی غزل میں فنی نکھار کے بعد اپنا منفرد رنگ پیدا کیا۔ اس لیے یہ اشعار محض "نوادرات" کی حیثیت نہیں رکھتے ہر چند کہ فیض کا ان میں گھٹنوں چلنا محسوس ہوتا ہے۔ ویسے بھی بی۔ اے کے بعد فیض آج کے فیض کے ہم سبق نظر آتے ہیں۔ واضح رہے کہ اس دور میں فیض یہ نظمیں لکھ چکے تھے۔ "خدا وہ وقت نہ لائے (۱۹۳۱ء)

"سرد وشبانہ" (۱۹۳۲ء) "اقبال" (۱۹۳۲ء) اور "اعتراف" (۱۹۳۴ء) "نقشِ فریادی" میں درج یہ شعر ۱۹۳۱ء کا ہے۔

ادائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے
گناہ گار نظر کو حجاب آتا ہے

ابتدائی شاعری کی ان کاوشوں کے فنی منصب سے قطع نظر یہ طے ہے کہ فیضؔ نے نسبتاً کم تعداد میں غزلیں لکھ کر بھی اپنے لیے بحیثیت غزل گو وہ منفرد مقام بنایا کہ پاک و ہند کے صاحب طرز غزل گو شعراء میں شمار ہوئے، یہی نہیں بلکہ اپنے مخصوص اسلوب اور طرز ادا سے انہوں نے ہمعصر غزل کے امکانات میں بھی اضافہ کیا لیکن ایک بات ہے کہ ترقی پسند غزل سے وابستہ مخصوص علامات اور اسالیب کے تناظر میں فیض کی غزل اپنی تمام خوبیوں اور تغزل کے باوجود ترقی پسند غزل کے مخصوص مزاج سے عاری نظر آتی ہے۔ یہ خوبی ہو سکتی ہے اور خامی بھی۔ اس کا انحصار دیکھنے والے کی نگاہ پر ہوگا۔ اسے یوں سمجھیے کہ غالب کا یہ مشہور شعر :

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پڑھ کر کیا ذہن فیض کے اس شعر کی طرف نہیں جاتا ؟

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

سوال یہ ہے کہ غالبؔ نے فیضؔ کو ANTICIPATE کیا یا فیض نے غالب کی پیروی کی ؟ یہ صرف ایک شعر کی بات نہیں بلکہ ایک جذبے کی مشابہت کا مسئلہ ہے۔ اگر دونوں ایک خاص صورتِ حال میں ایک طرح سے سوچ سکتے ہیں۔ تو یہ سوال بھی کیا جا سکتا ہے کہ اگر غالبؔ ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ

ہوتا؟ یا فیض سرسکتی مغل حکومت کے سربراہ کے "استاد شاہ" ہوتے تو کیا رنگِ سخن اپناتے؟ اسے محض ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا۔ کہہ کر نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ عصری سوچ کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کرنے یا اپنی انفرادیت کے اظہار (یا پھر عدمِ اظہار) کا مسئلہ ہے۔

فیض کے ضمن میں یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ اپنی تمام انقلابی سوچ اور انقلابی افکار کے باوصف انہوں نے غزل کے کلاسیکی اسلوب کو ترک نہیں کیا بلکہ فارسی تراکیب اور کسی حد تک مفرّس ڈکشن کی بناء پر وہ غالب کی طرزِ ادا کے خاصے قریب نظر آتے ہیں۔ وہ کلاسیکی اسلوب کے اس حد تک رسیا ہیں کہ نظمیں بعض اوقات غزل اور وہ بھی غالب کی غزل معلوم ہوتی ہیں۔ فیض کا یہ مصرع :

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

بالکل غالب کی زبان کا حامل ہے (یہ محض مثال کے لیے ہے۔ اسی انداز سے فیض کا مطالعہ ایک جداگانہ مضمون کا متقاضی ہے)

جس عہد میں فیض کے ادبی شعور نے آنکھیں کھولیں، اس میں اقبال کی قومی شاعری اور معرّب اسلوب کے ساتھ ساتھ اختر شیرانی کی گیت نما نظموں اور عذرا اور سلمیٰ کا چرچا تھا۔ اس عہد کے نوجوان شعراء کے لیے ایک طرف "شاعرِ اسلام" اور دوسری طرف "شاعرِ رومان" کی صورت میں دو قوی مقناطیس موجود تھے مگر معلوم ہوتا ہے کہ فیض نے شعوری طور سے خود کو دونوں اثرات سے بچائے رکھا۔ اختر شیرانی کی سطحی رومانیت کی کشش عارضی تھی اور اقبال تو اپنی ذات میں نظم (اور کسی حد تک غزل) کے تمام امکانات کو یوں جمع کر چکے تھے کہ ان کا تتبع سود مند ثابت نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ان کی زندگی میں "اقبال" پر نظم لکھنے کے باوجود وہ موضوعات اور اسالیب دونوں کے لحاظ سے ان سے غیر متاثر نظر آتے ہیں۔

نقش فریادی کی غزلوں میں فیض نے خود کو غزل کے عام موضوعات تک محدود رکھا، چند مثالیں پیش ہیں:

حسن مرہونِ جوشِ بادۂ ناز　　　عشق منت کشِ فسونِ نیاز

تیری رنجش کی انتہا معلوم　　　حسرتوں کا مری شمار نہیں

عمر بے سود کٹ رہی ہے فیضؔ　　　کاش افشائے راز ہو جائے

چشم میگوں ذرا ادھر کر دے　　　دستِ قدرت کو بے اثر کر دے

یہ عہدِ ترکِ محبت ہے کس لیے آخر　　　سکونِ قلب ادھر بھی نہیں ادھر بھی نہیں

اور کیا دیکھنے کو باقی ہے!　　　آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا!

تیرے در تک پہنچ کے لوٹ آئے　　　عشق کی آبرو ڈبو بیٹھے!

یہ اور اسی انداز کے اشعار کافی تعداد میں مل جاتے ہیں۔ غزل میں چند استثنائی اشعار سے قطع نظر فیضؔ ایک روایتی غزل گو کی مانند معاملات حسن و عشق اور واردات قلب کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں جب کہ اسی مجموعے میں ان کی یہ نظمیں بھی شامل ہیں۔

"مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" "چند روز اور مری جان" "کتے" "بول" اور "موضوع سخن"۔ ان نظموں میں فن کی اساس مقصدیت پر استوار ہے، یہ نظمیں اس عہد کے مروج ترقی پسند شعری نظریے کی زندہ تفسیریں ہیں۔

نقشِ فریادی میں فیض کی غزل اور نظم کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے ان دونوں کی صورت میں اپنی تخلیقی شخصیت کو دو لخت کر لیا۔ اس حد تک کہ نظم گو فیض اور غزل گو فیض ایک ندی کے دو کناروں پر ایک دوسرے سے دور دور کھڑے نظر آتے ہیں۔ بعض مواقع پر اسلوب ان کناروں پر پُل کا کام کر جاتا ہے۔ ورنہ دونوں اپنی اپنی حیثیت میں منفرد نظر

آتے ہیں. نظم کو انہوں نے خارجی دنیا کے غم والم اور اجتماعی دکھ درد کے لیے وقف رکھا تو غزل ذات کے اظہار اور دل کی دنیا کے لیے مخصوص رہی. ترقی پسند ادب کی تحریک میں جس شد و مد کے ساتھ خارجیت پر زور دیا جاتا رہا ہے اور داخلیت جس طرح قابل مذمت گردانی گئی ہے اسے ملحوظ رکھ کر فیض کی غزل دیکھیں. یہ امر معنی خیز ہے کہ انہوں نے تمام نظمیں "دوسروں" کے لیے وقف کر دینے کے باوجود غزل کی صورت میں ایک گوشہ اپنے دل کے لیے بھی محفوظ رکھا. فیض نے "دستِ صبا" کے ابتدائیہ میں لکھا ہے:

"شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے. اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جد و جہد چاہتے ہیں. حیات انسانی کی اجتماعی جد و جہد کا ادراک اور اس جد و جہد میں حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے. فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جد و جہد اسی جد و جہد کا ایک پہلو ہے."

یہ خالص ترقی پسندانہ سوچ ہے اور ان کی بیشتر نظموں کی تفہیم کے لیے روشنی کا ماخذ. لیکن غزلوں میں فیض نے نظموں کی مانند واشگاف انداز اپنانے کے برعکس انہیں غزل کے کلاسیکی آہنگ اور مخصوص اسلوب میں یوں بیان کیا، بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ یوں چھپایا کہ شعر میں معنی کی تہ داری پیدا ہو گئی. یہ انداز غیر محسوس کن طور پر ان کی غزلوں میں نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا ہے. دستِ صبا کی غزلوں سے

اشعار میں معانی کی ان دو جہات کا رنگ گہرا ہونا شروع ہوتا ہے۔ اور بعد کے مجموعوں میں یہ مزید پختگی پکڑتا جاتا ہے جس کے نتیجے میں "نقش فریادی" کی نظموں اور غزلوں کے مطالعہ سے جذبے کی جس دو رنگی کا احساس ہوتا تھا وہ یک رنگی میں تبدیل ہو جاتی ہے چنانچہ "دست تہ سنگ" اور "زنداں نامہ" میں فیض کی غزل بھی اسی جذبے میں رنگی ہوئی ملتی ہے جس نے نظموں میں اظہار پایا۔

"دست صبا" کے یہ اشعار اس سلسلہ میں بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں:

تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

یہ ضد ہے یار حریفان بادہ پیما کی
کہ شب کو چاند نہ نکلے نہ دن کو ابر آئے

عجز اہل ستم کی بات کرو
عشق کے دم قدم کی بات کرو

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا
پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

گلوئے عشق کو دار و رسن پہنچ نہ سکے
تو لوٹ آتے ترے سربلند کیا کرتے

بیو کہ منفت لگادی ہے خون دل کی کشید
گراں ہے اب کہ مئے لالہ فام کہتے ہیں

ان اشعار میں فیض نے خارجی زندگی کی تلخیوں کی شدت کو تغزل سے کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے اپنے بعض اور ہم عصروں کی مانند فیض نے بھی غزل کے مخصوص علائم سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ قدیم اردو غزل نے آج کے جدید غزل گو اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو، اتنا ضرور ہے کہ گل و بلبل، کنج و قفس مجنوں و صحرا اور رقیب و محتسب وغیرہ ایسے الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات کے جو سلسلے ملتے ہیں۔ ان کی بناء پر ان الفاظ کے استعمال سے ہر نوع کے معانی کی جہات کے در وا کیے جا سکتے ہیں۔ فیض نے بھی غزل میں اظہار کی اس صورت سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے بلکہ فیض اور بعض دیگر غزل گو ترقی پسند شعرا کی غزلوں سے یہ نکتہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ جہاں اپنے پیغام کی ترسیل اور ابلاغ مقاصد کے لیے نظموں میں نئی علامات اور اشارات وضع کیے گئے وہاں غزل میں پرانی علامات اور مقبول اشارات سے بھی کام چلایا۔ چنانچہ فیض نے ایام اسیری کی غزلیات میں غزل کے اس مخصوص اظہار سے وابستہ سہولتوں سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھایا اور فیض کے لیے یہ مشکل بھی نہ تھا کہ ان کا فنی شعور غزل کی کلاسیکی روایات میں یوں رنگا ہے کہ اظہار کی ہر منزل ان کے لیے آسان ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اگر یہ معلوم نہ ہو کہ یہ فیض کے اشعار ہیں اور جیل میں لکھے گئے تھے تو انہیں کسی بھی کلاسیکی استاد کا کلام سمجھا جا سکتا ہے، مثلاً :

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے، عتاب جُرم سخن سے پہلے

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی
درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

نہیں شکایت ہجراں کہ اس وسیلے سے
ہم ان سے رشتۂ دل استوار رکھتے ہیں

در وہی ہے تو آستاں ہے وہی
جاں وہی ہے تو جانِ جاں ہے وہی

یہ سب مثالیں زندان نامہ سے لی گئی ہیں اور ایسی مثالوں کی کمی نہیں، "دست تہ سنگ" میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں. ان اشعار کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ فیض کی غزل کی اساسی صفت ان کا انقلابی نعرہ نہیں بلکہ وہ شاعرانہ لہجہ ہے جس سے وہ انقلابی نعرہ کو کیمو فلاج کرتے ہیں اور تغزل کا وہ آہنگ ہے جس سے وہ تلخ حقائق کی کرختگی "کو ملائم کرتے ہیں. عشق کی طرح انقلاب بھی ایک بخار بلکہ بعض صورتوں میں تو ایک ایسا متعدی بخار ہوتا ہے کہ یہ اظہار نہ پائے تو فرد اندر ہی اندر سلگتا ہے لیکن اظہار پانے پر، ہر نوع کے پیرائے اظہار اپنانے پر بھی حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کا احساس ہوتا رہتا ہے. یہ احساس زیادہ شدید ہو تو اعصاب کے جنون پر منتج ہوتا ہے. اسی سے عام صلاحیتوں اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں والے فنکاروں میں امتیاز پیدا ہوتا ہے. عام شاعر جذبے کے جس سیلاب میں بے بس تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے. اعلیٰ شاعر اپنے تخلیقی شعور سے اس بپھرے ہوئے جذبے کو گویا پا بہ زنجیر کر دیتا ہے. اسے یوں سمجھیے گویا بند باندھ کر دافر پانی کا ذخیرہ کر لیا اور پھر حسبِ منشا اس سے کام لیتے رہے. اس کے نتیجے میں اعلیٰ تخلیقی

صلاحیتوں کے حامل فنکار میں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی اور اسکے ہنگاموں سے منقطع بھی نہیں ہوتا لیکن یہ اس کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے بھنور میں ہونے کے باوجود بھی "طوفان کی آنکھ" کی مانند اپنے گرد سکون کا ایک دائرہ بنائے رکھتا ہے۔ سکون کا یہ دائرہ اس کے فن سے تکمیل پاتا ہے اور اس کے نتیجے میں مصاف زیست میں شامل ہونے کے ساتھ وہ خود کو اس پیکار سے بلند تر محسوس کرتے ہوئے جس تجربے سے خود گذر رہا ہوتا ہے اپنی بلند سطح سے وہ "دوسرے آدمی" کی طرح اسی کا ادراک اور پھر تجزیہ بھی کرتا جاتا ہے۔ فیض کی غزل میں یہی خوبی نظر آتی ہے اور طوفان بداماں ہونے کے باوجود بھی ان میں "طوفان کی آنکھ" ایسا سکون پایا جاتا ہے۔

"... شعر میرا ایران گیا!"

(میر تقی میرؔ کی شاعری کا جنسی مطالعہ)

میر تقی میرؔ کی غزل میں جنس۔ بلکہ زیادہ بہتر تو زوجنسیت ... کی جو اہمیت ہے اس پر بطور خاص زور نہ دیا گیا اور نہ ہی اس کے جنسی رویہ کی تشکیل کرنے والے عناصر کا بطورِ خاص تجزیاتی مطالعہ کیا گیا۔ میر کی غزل میں جنس کن متنوع طریقوں سے رنگ افروزی کرتی نظر آتی ہے۔ اس کے تفصیلی مطالعہ سے پیشتر اردو غزل میں جنس نگاری کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ اس مطالعہ کی اساس یہ نکتہ بنتا ہے کہ غزل میں جنس کو تصوف یا عشق کی مانند ایک روایت کا درجہ کبھی نہ دیا گیا، اس لیے غزل کی تنقید میں بالخصوص اور انفرادی شعراء کے مطالعہ میں بالعموم جنس اور اس سے وابستہ متنوع امور سے صرفِ نظر کیا جاتا رہا ہے۔ اس کی وجہ ناقدین کی سہل انگاری نہیں بلکہ جنس شرم (PRUDERY) کے بعد اہم ترین وجہ یہ ہے کہ غزل کے منظور شدہ مضامین کی فہرست میں جنس کبھی بھی

نہ شامل سمجھی گئی۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے اور غالباً جنس ہی ایک ایسا موضوع نظر آتا ہے جو غزل میں تواتر سے اظہار پاتا رہا ہے۔ لکھنوی شعراء کی استثنائی مثال سے قطع نظر یہ اظہار واشگاف نہ تھا۔ بلکہ رمز و کنایہ سے اسے کیموفلاج کیا جاتا رہا ہے۔ جنس کے اظہار کی ایک انتہا پر فن کارانہ رمزیت و اشاریت ملتی ہے تو دوسری پر عریانی و فحاشی اور ان دو انتہاؤں کے درمیان ہمارے بیشتر معروف شعراء نے بقدرِ ظرف جنس کے موضوع سے اپنی شیفتگی کے اظہار کی کوشش کی۔

دکھنی شعراء کا اپنی دھرتی اور اسکی بوباس سے گہرا تعلق تھا۔ اسلئے مقامی ماحول کے اثرات سے انہوں نے ہندی گیت کی روایات کو غزل میں بھی برقرار رکھنے کی سعی کی جس کے نتیجہ میں دکھنی غزل میں عورت مرد کے لیے بے چین نظر آتی ہے اور وہی اظہارِ عشق میں پہل قدمی کرتی ہے۔ بعض ناقدین نے اس میں ریختی کی جھلک دیکھی ہے۔ مگر یہ درست نہیں، کیونکہ ریختی جداگانہ ماحول اور مقاصد کی پروردہ تھی، جس کا نسائی ہم جنسیت سے رنگ چوکھا ہوتا ہے، جبکہ دکھنی غزل میں عورت کی بے قراری کو رادھا کرشن کی محبت والی روایت کا تسلسل قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس میں جنسی جذبہ کی پکار تو ہے، لیکن اظہار میں جس کو ملتا سے کام لیا گیا ہے۔ اسے سنسکرت تنقید کی اصطلاح میں "رس" سے سمجھایا جاسکتا ہے۔

ولؔی اور اس کے بعد شمالی ہند کے دیگر شعراء کے ہاں غزل نے دکھنی اسلوب کے ساتھ ساتھ عشق کا وہ مخصوص تصور بھی جب ترک کر دیا تو کچھ طرزِ معاشرت، پردہ کی بناء پر عورت سے دوری اور کچھ فارسی روایات و اسالیب کے زیرِ اثر غزل کے عشق میں ماورایت آتی گئی جس نے ارفع روپ میں خدا کو محبوب بنا لیا مگر یہ اندازِ عشق ہر ایک کے بس کا روگ نہ تھا، اس لیے شعراء کی اکثریت کی غزل ہی مقدّس نہ ہوئی بلکہ ان کا عشق بھی مقدّس ہوگیا۔ چنانچہ شمالی ہند کے تین

عظیم شعرا یعنی سوداؔ، میر دردؔ اور میر تقی میرؔ تک آتے آتے غزل دکھنی عشق کے تصورات سے قطعی طور سے آزاد ہوگئی اب اس میں دو واضح تر رجحانات نظر آتے ہیں۔ ایک لاجنس عشق کی صورت میں تصوف کا اور دوسرا خالص جنس کی صورت میں ہم جنس پرستی کا!

غزل میں کیونکہ محبوب کی جنس کا تعین نہ کیا جاتا تھا اس لیے لاجنس جذبات اور جنسی احساسات یوں گلے ملتے نظر آتے ہیں کہ انہیں جدا کرنا ممکن نہیں۔ یہ اخفا تھا یا اظہار اُسے صرف شاعر ہی جانتا ہے۔ بیشتر صورتوں میں یہ اظہار کم تھا اور اخفا زیادہ، جہاں فنی حسن ملتا ہے وہاں ایسے اشعار مزا دے جاتے ہیں۔ جہاں بات نہ بنی وہاں اس پر عشق حقیقی کا لیبل چسپاں کر دیا۔ بعض اوقات شاعر NOMAN'S LAND پر بھی محسوس ہوتا ہے گویا وہ اقرار سے گریزاں ہو اور کھل کر کومٹ منٹ سے ڈرتا ہو، اب یہ قاری کی اپنی دلچسپی کی بات ہے کہ وہ انہیں کس خانہ میں ڈالتا ہے ایسے اشعار لاجنس عشق کی جنت اور جنس کے دوزخ دونوں سے دور اعراف کے سرد خانہ میں منجمد رہتے ہیں اور اسی لیے اثر و تاثیر سے عاری ہوتے ہیں۔

لکھنو میں البتہ غزل میں جنس سے وابستہ تمام ٹیبوز توڑ دیے گئے، چنانچہ لکھنوی غزل میں معاملہ بندی اور جنسی تعلقات کے بیان میں پہلی مرتبہ عورت نظر آتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اس عورت کا PROTOTYPE طوائف تھی۔ اس لیے غزل میں جنس کے صحت مندانہ اظہار کی جگہ تماش بینی اور رنڈی پن زیادہ نظر آتا ہے جو ریختی کی صورت میں اپنی منطقی انتہا کو پہنچ کر نسوانی ہم جنسیت پر منتج ہوا۔ یہ ہے مختصر الفاظ میں اردو غزل کا جنسی پس منظر!

(۲)

میرؔ کے کلام کا مجموعی جائزہ لینے پر اس میں واضح طور پر دو دھارے ملتے ہیں۔

اس میں ایک الم پسندی اور دوسرا جنس پسندی. اگر اس نے یہ کہا :

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

تو دوسری طرف وہ فخریہ یہ اعلان بھی کرتا ہے :

ترک بچے سے عشق کیا تھا ریختے کیا کیا میں نے کہے
رفتہ رفتہ ہندوستان سے شعر مرا ایران گیا

یہی نہیں بلکہ ایک ہی غزل میں یہ دونوں رجحانات یوں اظہار پاتے ہیں :

کہا میں شوق میں طفلان تہ بازار کے کیا کیا
سخن مشتاق ہیں اب شہر کے پیر و جواں میرے
سخن کیا میر کرے حسرت و اندوہ و حرماں سے
بیاں حاجت نہیں حالات ہیں سارے عیاں میرے

یہ دونوں رجحانات اتنے قوی اور اپنے اظہار میں اتنی شدت کے حامل ہیں کہ میر کی کل شاعری ایک لحاظ سے دو لخت ہو کر رہ گئی ہے. آج یہ اندازہ لگانا دشوار ہے کہ خود میر کی زندگی میں اس کے کون سے اشعار زیادہ مقبول تھے اور جب میر نے یہ کہا :

مدتوں رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

تو خود اس کے اپنے ذہن میں کون سی باتیں تھیں جنسی یا دیگر... کیونکہ اس کا اپنا دعویٰ تو یہ ہے :

شعر میں نے کچھ کہے باتوں کے اس کی یاد میں
سو غزل پڑھتے پھرے ہیں لوگ فیض آباد میں

بہرحال اس دلچسپ سوال پر قیاس آرائی لاحاصل ہے. البتہ یہ حقیقت ہے

کہ ناقدین نے میر کی شاعری کے جنسی پہلو کو "بسیار پست" سمجھ کر درخورِ اعتنا نہ سمجھا تو اس میں میر کا اتنا قصور نہیں، کیونکہ حسن سلیقہ سے مرتب کیے گئے ثقہ مرتبین کے انتخابات کے میر سے "ایسی ویسی" باتیں بعید معلوم ہوتی ہیں جیسے اس شعر میں ہے:

تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہوں!
میر تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے

طہارت پسند ناقدین۔ یہ بات انہوں سے عجیب سی ہے، کے مصداق ایسے اشعار سے بوکھلا جاتے ہیں۔ اس پر مستزاد تصنع اور ریاکاری جو ہمارا ٹریڈ مارک بن چکی ہے۔ حالانکہ ہمارا معاشرہ جنس زدہ ہی نہیں بلکہ مجھے تو جنس گزیدہ بھی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن جھوٹی شرم کی بناء پر جنس کے نام سے ہی کانوں کی لویں سرخ ہو جاتی ہیں۔ لیکن ادب کی تخلیق اور تنقید دونوں میں جنس کے بارے میں یہ رویہ خاصہ مضر ثابت ہوتا ہے۔ انفرادی شعراء کے مطالعہ میں نقاد کو سب کچھ دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا پڑتا ہے، جس طرح معالج انسانی جسم سے آنکھیں بند نہیں کر سکتا۔ اسی طرح نقاد بھی اگر ادب پاروں سے بدکتا پھرے تو اس کی تشخیص خام اور نتائج گمراہ کن ثابت ہو سکتے ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ تمام ناقدین نے میر کی کلیات کا مطالعہ نہیں کیا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ چند ناقدین کی استثنائی مثال سے قطع نظر اکثریت نے اسے صرف ایک ہی انداز کے بے ضرر اشعار کی تلاش کے لیے استعمال کیا۔

(۳)

میر کی جنسی شاعری کی اساس ذوجنسیت (BI-SEXUALITY) پر استوار ہے۔ یہ ایسی صفت ہے جس کی طرف آج تک کسی نقاد نے توجہ نہ دی۔ میر کی ہم جنسیت پر تو پھر بھی بعض ناقدین نے لکھا ہے لیکن ذوجنسیت کے لحاظ سے اس کے کلام کا

مطالعہ نہ کیا گیا حالانکہ ترک بچے کے عشق میں ریختہ کہنے والا میر صنف مخالف کا بھی اتنا ہی والہ و شیدا ملتا ہے :

ہم بستری بن اس کی میں صاحبِ فراش ہوں
ہجراں میں کڑھتے کڑھتے ہی بیمار ہو گیا

میر نے برقع[1]، دوپٹہ[2]، جھمکوں[3]، تنگ پوشی[4] اور آرسی[5] وغیرہ کے لاتعداد اشعار میں صنف مخالف سے اپنی رغبت کا کھل کر اظہار کیا ہے یہی نہیں بلکہ لکھنوی شعراء نے زیورات اور ملبوسات وغیرہ کی جنسی اہمیت پر جس شد و مد سے زور دیا تھا، اس کی ابتدائی صورت میر کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے۔

میر کے لہجہ میں جو عاجزی، مسکینی اور شکستگی ملتی ہے[6]۔ اس پر اتنا کچھ لکھا گیا

۱۔ برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

۲۔ جلوۂ ماہ تہ ابر تنک بھول گیا
ان نے سونے میں دوپٹے سے جو خود کو ڈھانکا

۳۔ تم تو گئے دکھا کر ٹک برق کے سے جھمکے
آیا بہت تفاوت صبر و قرار میں یاں

۴۔ کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑا ہے جامے سے اس کا بدن تمام

۵۔ عزت نہیں ہے دل کی کچھ اس دلربا کے پاس
رہتی ہے آرسی ہی دھری خود نما کے پاس

۶۔ بقول میرؔ :- میں اس کی جدائی میں تصدیع بہت پائی
درویشی و کم پائی بے صبری و تنہائی

ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں. درویشانہ انداز اور اس سے وابستہ نرم آہنگی کے تناظر میں میر کی شاعری اور شخصیت کا مطالعہ بھی کیا گیا ہے لیکن وہی میر جن کے بارے میں ناقدین کا یہ متفقہ فیصلہ ہے کہ وہ بھولے بھالے انداز میں باتیں کرتا ہے وہی میر جنس کے اظہار میں اتنی شدت بلکہ جارحیت کا اظہار کرتا ہے کہ تعجب ہوتا ہے کہ کیا یہ وہی ہمارا جانا پہچانا میر ہے اور یہ کہ ان دونوں لہجوں میں کون سا لہجہ حقیقی میر کا ترجمان ہے. وہ میر جس کے ہاں سیلاب اپنی تیزی اور تندی ختم کر کے سر جھکا کر چلتا ہے:

دیکھ سیلاب اس بیاباں کا
کیسا سر کو جھکائے جاتا ہے

جس کا اپنا یہ حال ہے:

آگے کسو کے کیا کریں دست طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

اور جو قدم قدم پر فطرت کے تحرک کو بھی رکا ہوا دیکھتا ہے:

حیرت گل سے آب جو ٹھٹھکا
ہے بہتیرا پر بہا بھی جاتے

وہی میر جنس کے اظہار میں اس شدت اور والہانہ پن کا اظہار کرتا ہے:

تھی شب کسی کسائی تیغ کشیدہ کف میں
پر میں نے بھی بغل میں بے اختیار کھینچا

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو نثار کریں
الا کھینچ بغل میں تجھ کو دیر تلک ہم پیار کریں

یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میر نے خود کو نقلی چہروں کے پیچھے چھپا رکھا تھا. یہ نقلی

چہرے ہر شخص کو لگانے پڑتے ہیں. کبھی اپنے خوف سے تو کبھی دوسروں کے زیادہ تر خوف اپنا ہی ہوتا ہے. تخلیق کار تخلیقات کے ذریعہ اپنا کیتھارسس کر لیتا ہے. کبھی واضح طور سے تو کبھی اشاراتی اور رمزیہ انداز میں عام زندگی میں غم وغصہ اور دیگر بحرانی کیفیات، لمحاتی طور سے ان نقلی چہروں کو نوچ پھینکتی ہیں. لیکن تخلیق کار نفسی پیچیدگیوں، حساسیت اور بعض اوقات اعصابیت کی وجہ سے ان نقلی چہروں سے جدا نہ ہونے کی شعوری کوشش کرتا ہے. دباؤ کے اس نفسی عمل میں صرف لاشعوری عوامل رخنہ اندازی کرتے ہیں. یوں تخلیقات ایک خاص انداز میں رنگی جاتی ہیں اور حالت وہی ہو جاتی ہے جس کے بارے میں میر ہی نے کہا:

عشق کیا سو باتیں بنائیں یعنی شعر شعار ہوا
بیتیں جو بولے مشہور ہوئیں تو شہروں شہروں رسوا تھے

یا یہ مشہور شعر:

کب اور غزل کہتا میں اس زمیں میں لیکن
پردے میں مجھے اپنا احوال سنانا تھا

اب ایسے میں صرف ایک ہی سوال کیا جا سکتا ہے، کیا حرماں نصیب اور الم پسند میر کا جنس سے عاری ہونا لازم ہے؟

میر کی جنس سے گہری دلچسپی کے نشانات کلیات میں بکھرے ملتے ہیں یہی نہیں بلکہ ان کے اظہار میں جس والہانہ پن سے کام لیا گیا ہے. اس سے چشم پوشی بھی ممکن نہیں، جنس کو محض حیاتیاتی کارکردگی تک محدود نہیں کیا جا سکتا کہ مختلف نفسی محرکات کے تحت جنس، جنسی تقاضے اور ان کی تکمیل کے متنوع طریقے براہ راست انسانی سائیکی سے مربوط ہوتے ہیں. اس رابطہ کا ذریعہ اعصاب بنتے ہیں. ذہن اور اعصاب میں جو گہرا رشتہ ہے. وہ اتنا اہم اور عیاں ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے

کی ضرورت نہ ہونی چاہیئے الغرض! سائیکی، ذہن اور اعصاب سے جو نفسی مثلث تشکیل پاتی ہے۔ جنس اس میں رنگ آمیزی بھی کرتی ہے۔ اور اس سے رنگ اخذ بھی کرتی ہے۔ اعصابی تناؤ اس ضمن میں اور بھی اہمیت رکھتا ہے کہ جنسی کارکردگی (ذہنی یا عملی کی تخصیص نہیں) میں بھی ایک اور طرح کا اعصابی تناؤ جنم لیتا ہے۔ ان امور کو ذہن نشین رکھتے ہوئے جب میر کی زندگی کا جائزہ لیں تو وہ مسلسل پریشانیوں کی ایک داستانِ مسلسل ہے۔ اس کے نتیجہ میں میر حس بے دماغی[1] یا کم دماغی میں مبتلا رہا اور پھر انہوں نے زود رنجی، مریضانہ حساسیت اور اعصابیت پیدا کی۔ ان سب نے اسے مسلسل اعصابی تناؤ میں مبتلا کیے رکھا۔[2] اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لیے جو ذرائع اپنائے جاتے ہیں، جنس ان سب میں اہم بھی ہے اور اول بھی۔ اعصابی "تناؤ کی لاتعداد وجوہات ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ طے ہے کہ جنس اس "تناؤ میں آسودگی کا اہم ترین وسیلہ ہے۔ اور میر کے سلسلہ میں یوں ہوتا ہے:

جان تو یاں ہے گرمِ رفتن لیت و لعل واں ویسی ہے
کیا کیا مجھ کو جنوں آتا ہے اس لڑکے کے بہانوں پر

---

[1] ۔ میں بے دماغ کرکے تغافل چلا گیا — وہ دل کہاں کہ ناز کسو کے اٹھائیے
اٹھا جو باغ سے میں بے دماغ تو نہ پھرا — ہزار مرغ گلستاں مجھے پکار رہے

[2] ۔ ایک مخمس میں یوں لکھا:

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ — دل سوزشِ درونی سے جلتا ہے جوں چراغ
سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ — ہے نام مجلسوں میں میرا میر بے دماغ
از بس کہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار

"ذکرِ میر" میں بھی میر نے "میری بے دماغی" کا عنوان قائم کرکے اس پر اظہارِ خیال کیا ہے۔

یا یہ معنی خیز شعر :

تکیہ اس پر جو کیا تھا سو گرا بستر ا پر
یعنی میں شوق کی افراط سے بیمار ہوا

شوق کی افراط سے بیمار ہوا ۔ نفسیاتی لحاظ سے ایک بلیغ کنایہ ہے ۔ شوق کی افراط سے بیمار ہونا اور پھر بعد ازاں قویٰ کا اضمحلال ۔ نتیجہ میر کے الفاظ میں یوں :

کب ہیں جوانی کے سے اشعار شور آور
شاید کہ کچھ ہوتے ہیں اب پیر میر صاحب

(۴)

"اے پسر عشق بود، عشق است کہ دریں خانہ متصرف است، اگر عشق نمی بود، نظم کل صورت نمی بست، بے عشق زندگی وبال است، دل باختہ است بودن کمال است عشق بسازد، عشق بسوزد، در عالم ہرچہ ہست ظہور عشق است، آتش سوز عشق است آب رفتار عشق است، خاک قرار عشق است، باد اضطرار عشق است، موت مستیٔ عشق است وانہ بیداریٔ عشق است، مسلم جمال عشق است، کافر جلال عشق است، صلاح قرب عشق است گناہ بُعد عشق است، بہشت شوق عشق است، دوزخ ذوق عشق است، مقام عشق از عبودیت، عارفیت و زاہدیت و صدیقیت و خلوصیت، و خلیت و حبیبیت و برتر است جمع بر آئند کہ حرکت آسمانہا حرکت عشق است یعنی بہ مطلوب نمی رسد سرگردا نند :

بے عشق نباید بود، بے عشق نباید زیست

پیغمبرِ کنعانی، عشق پسرے دارد !"

میر تقی میر نے اپنی خود نوشت سوانح عمری "ذکر میر" میں والہانہ انداز اور شاعرانہ الفاظ میں جس عشق کی توصیف کی ہے۔ اس کے سلسلہ میں دو باتیں ملحوظ رہیں ایک تو یہ کہ یہ نصیحت والد میر علی متقی نے کم سن میر تقی کو کی تھی۔ دوسرے یہ کہ میر نے زندگی میں جو عشق کیا دیا کیے، وہ عشق کے اس مخصوص تصور کے مطابق نہ تھے۔[۱] یہ ایک صوفی کا تصور عشق تھا۔ لیکن میر کی عملی زندگی یا عشقیہ زندگی تصوف پر مبنی نہ تھی۔ چنانچہ میر نے جب عملی عشق کیا تو وہ مجرّد سے نہ تھا بلکہ رشتہ داروں کی ایک لڑکی سے تھا، جس میں ناکامی جنون پر منتج ہوئی میر نے "ذکر میر" میں اپنے جنون کی تفصیلی تصویر ان الفاظ میں کھینچی ہے :

".... اور میں پاگل ہوگیا۔ مزاج میں وحشت پیدا ہوگئی۔ جس کوٹھڑی میں رہتا تھا اس کا دروازہ بند کر لیتا اور اس ہجوم افکار میں تنہا بیٹھ جاتا، چاند نکلتا تو میرے لیے قیامت ہوتی تھی۔ اگرچہ میں اس میں سے چاند کو دیکھتا آیا تھا۔ جب منہ دھلاتے وقت دایہ "چاند چاند" کہتی اور میں آسمان کی سمت دیکھتا تھا۔ لیکن نہ اس طرح کہ دیوانگی تک نوبت پہنچ جائے اور وحشت اتنی بڑھ جائے کہ لوگ مجھ سے ڈر کر میری کوٹھڑی کا دروازہ بند کر دیں اور مجھ سے دور بھاگنے لگیں۔

نقل عجیب : چاندنی رات میں ایک حسین پیکر اپنی تمام رعنائیوں کے ساتھ

---

[۱] - بقول میر :

ہے تیرہ روز اپنا لڑکوں سے دوستی کا
اس دن ہی کو کہے تھا اکثر پدر ہمارا

کرۂ قمر سے میری طرف آتا اور مجھے بے خود کر دیتا تھا، جدھر بھی آنکھ اٹھتی اس رشک پری پر پڑتی، جس طرف دیکھتا اس غیرت حور کا تماشا کرتا میرے گھر کے در و بام اور صحن گویا ورق تصویر ہو گئے تھے۔ یعنی ہر سمت وہی حیرت افزا، (چہرہ) نظر آتا کبھی چودھویں کے چاند کی طرح سامنے کبھی سیرگاہ دل میں محو خرام! اگر گل مہتاب پر نظر پڑ جاتی تو جان اور بھی بے قرار ہو جاتی۔ ہر رات اس پری پیکر سے ملاقات ہوتی اور ہر صبح اس کی جدائی میں وحشت۔ جب سپیدۂ سحر نمودار ہوتا دل سے ٹھنڈی آہیں نکلنے لگتیں! یعنی دل مچلتا اور چاند کی طرف لپکتا۔ تمام دن یہی جنون سوار رہتا اور دل اس (شکل مہتابی) کی یاد میں خون ہوتا، میں دیوانہ و مست کی مانند منہ میں کف بھرا ہوا ہاتھوں میں پتھر لیے گرتا پڑتا اور لوگ مجھے دیکھ کر بھاگتے۔ چار مہینے تک وہ گل شب افروز نت نئے انداز دکھاتا اور اپنے فتنۂ خرام سے قیامت ڈھاتا رہا۔ ناگاہ موسم بہار آیا تو جنوں کے داغ اور بھی ہرے ہو گئے۔ میں ایسا ہو گیا جیسے آسیب زدہ ہو اور مطلق کسی کام کاج کا نہ رہا۔ وہ خیالی صورت ہمہ وقت نظروں کے سامنے رہتی اور اس کی مشکیں زلفوں کا دھیان سر میں، لوگ مجھ سے بھاگنے لگے اور مجھے بند کر دیا۔"[1]

ان منہ بولتی سطروں کے ساتھ مثنوی "خواب خیال میر" کے یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں :

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا　　مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا[2]

---

[1] - "میر کی آپ بیتی" ترجمہ نثار احمد فاروقی، ص : ۹۵ - ۹۴

[2] - ملاحظہ ہو غزل کا یہ شعر :-

کیا کیا عشق میں رنج اٹھائے دل اپنا سب خون ہوا
کیسے رکتے تھے خفگی سے آخر کار جنوں سے ہوا

ہوا خبط[1] سے مجھ کو ربط تمام

لگی رہنے وحشت مجھے صبح و شام

کبھو، کف بہ لب مست رہنے لگا

کبھو، سنگ در دست رہنے لگا

نظر رات کو چاند پر جا پڑی

تو گویا کہ بجلی سی دل پر پڑی

نظر آتی اِک شکل مہتاب میں

کمی آئی جس سے خور و خواب میں

ڈروں دیکھ مائل اسے اس طرف

یہ حد ہے کہ آجائیں ہونٹوں پر کف

جو دیکھوں تو آنکھوں سے لو ہو بہے

نہ دیکھوں تو جی پر قیامت رہے

عشق اور دیوانگی عشق اس بنا پر بہت اہم ہیں کہ انہوں نے میر کی تخلیقی شخصیت کا ایک انداز ہی نہ مہیا کیا بلکہ اس کے بعض مخصوص رجحانات اور میلانات کا سرچشمہ بھی اس جنون کی پیدا کردہ اعصابیت میں تلاش کیا جا سکتا ہے، میر کی حساسیت، زود رنجی، تنک مزاجی بلکہ بد مزاجی کی جڑیں جس اعصابیت میں ملتی ہیں۔ اس کا منبع اس جنون عشق کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ بے حد اہم نفسیاتی نکتہ ہے، جس کی طرف میر کے سوانح نگاروں نے بالخصوص اور اس کے ناقدین نے

---

[1] ۔ یہاں میرؔ نے "خبط" بالکل اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے جو نفسیات میں ( ) سے وابستہ ہے۔

بالعموم توجہ نہ دی، جن حضرات نے اس پہلو کو لیا وہ نفسیات سے عدم واقفیت کی بنا پر اس سے درست نتائج نہ اخذ کر سکے۔ یوں شخصیت کی گہرائی میں جائے بغیر واضح کی وضاحت میں لگے رہے۔ "آب حیات" کے بیانات میں سے مبالغہ نفی کر دینے کے باوجود بھی جذباتی لحاظ سے میر ایک دوراہے پر کھڑا محسوس ہوتا ہے۔ جہاں سے ایک راستہ اسے ذہنی ہوش مندی کی روشن راہوں کی طرف لے جاتا ہے تو دوسرا نیوراتیت کی بھول بھلیوں کی طرف اور میر کا تمام عمر حال یہ رہا ادھر آتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ جاتا ہے (تحلیل نفس کی اصطلاح میں یہ (AMBIVALANCE) ہے)

ابتدائی عمر کی ناکامیوں نے شخصیت کے جن منفی رجحانات کو جنم دیا۔ بعد کی محرومیوں نے جلتی پر تیل کا کام کیا اگر حالات سازگار رہتے تو شاید وہ ان مریضانہ احساسات پر قابو پا لیتا۔ لیکن ایسا نہ ہوا اور یوں وہ تمام عمر اپنی مجروح انا کے زخم چاٹتا رہا۔ یہ تو تخلیقات سے اس کا کیتھارسس ہوتا رہا۔ وہ تمام عمر جنون کے قرب میں رہا اور اس کے دوسرے حملہ سے محفوظ رہا تو اس کا باعث بھی تخلیقات تھیں جو اگر ایک طرف جذباتی سطح پر اس کی اعصابیت کے لیے سیفٹی والو کا کام کرتی رہیں تو دوسری طرف انائی تسکین کے لیے مرہم بھی مہیا کرتی رہیں۔ اور یوں بحیثیت مجموعی یہ حالت رہی:

خوش ہیں دیوانگیِ میر سے سب　　　　کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ

میر کے ہاں اپنے اشعار کو اپنے احوال کا آئینہ بنانے کا رجحان خاصہ قوی ہے جو اس کی نرگسیت[1] کا عکس بھی ہے اور اس کی تسکین کا ایک انداز بھی اس کے

---

[1]۔ بقول میر: مستند ہے میرا فرمایا ہوا　　　　سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا
ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اسکا ہے　　　　معتقد کون نہیں میر کی استادی کا

ساتھ ساتھ اس نے بعض غزلوں اور خصوصاً بعض مسلسل[1] غزلوں میں بھی اپنی جو جذباتی تصویر کھینچی ہے، وہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ مفرد اشعار کے برعکس غزل کا مسلسل بننا بھی اس امر کا غماز ہوتا ہے کہ تخلیق کے پردے میں لاشعور اپنا اظہار کرتا ہے، وہ جذبات و احساسات جو عام غزل میں ریزہ ریزہ ہو کر بکھرتے اور منتشر ہوتے ہیں مسلسل غزل میں ایک جذبہ، احساس یا کیفیت کے رنگ میں رنگے ملتے ہیں۔

عام زندگی کے میر تقی اور غزلوں میں رونما ہونے والے میر میں جذباتی سطح پر بہت بُعد نظر آتا ہے یوں وہ کم آمیز تھا[2]، مگر زبان کا تیز اور رہجہ کا تلخ، تنک مزاجی، بدمزاجی[3] تک جا پہنچی تھی اور خود پسندی مریضانہ انا کا روپ تھی کہ بڑے سے بڑے شاعر کو خاطر میں نہ لاتا۔ اچھے شعر پر داد تک نہ دیتا۔ وہی میر غزلوں میں اپنی ایسی تصویر کھینچتا ہے کہ ایک درویش تکیہ نشین عاجز و مسکین کا تصور ابھرتا ہے:۔

بیٹھا تو بوریے کے تئیں سر پہ رکھ کے میر
صف کس ادب سے ہم فقرا کی اٹھا گیا

---

[1] ۔ اس ضمن میں یہ غزل بطور مثال پیش کی جا سکتی ہے:

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں ... اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

اس کے مندرجہ ذیل اشعار خصوصی توجہ چاہتے ہیں:

جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر	صد رنگ میری موج ہے میں طبع رواں ہوں
پنجہ ہے مرا پنجۂ خورشید میں ہر صبح	میں شانہ صفت سایہ وزلف بتاں ہوں
دیکھا ہے مجھے جن نے سو دیوانہ ہے میرا	میں باعث آشفتگیٔ طبع جہاں ہوں

[2] ۔ گرفتہ دل ہوں سر ارتباط مجھ کو نہیں! کسو سے شہر میں کچھ اختلاط مجھ کو نہیں

[3] ۔ اتنی بھی بدمزاجی ہر لحظہ میر تم کو الجھاؤ ہے زمیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

خالی ہاتھ سیہ رو ایسے کا ہے کو تھے گریہ کناں
جن روزوں درویش ہوئے تھے پاس ہمارے دولت تھی

ہو کے فقیر گلی میں اس کی چین بہت سا پایا ہم
لے کے سرہانے پتھر رکھا جائے فرش بچھاتی خاک

بظاہر یہ تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن یہ منطقی تضاد نہیں بلکہ نفسیاتی تضاد ہے۔ وہ نفسیاتی تضاد جو انسانی فطرت کی بوقلمونی کا باعث بنتا ہے۔ شاید وہ واقعی درویشانہ شعائر اپنانا چاہتا تھا۔ لیکن حالات نے اس کی اجازت نہ دی۔ جو بننا چاہتا تھا وہ نہ بن سکا اور اس کی اعصابی جھنجھلاہٹ نے تنک مزاجی کو جنم دیا، جس کے ردعمل میں وہ تخلیقی سطح پر اپنے آپ کو ایک منفرد روپ میں پینٹ کرنے کی سعی کرتا ہے۔ میر کی جذباتی اساس کو سمجھنے کے لیے یہ نفسیاتی نکتہ بے حد اہم ثابت ہو سکتا ہے۔

(۵)

جنس پر میر کے اشعار دیکھئے پر ان کی اولین خصوصیت یہ نظر آتی ہے کہ اس نے اظہار بالکل واضح اور دوٹوک قسم کا رکھا یعنی دو جمع دو برابر چار کے انداز پر جنسی خواہش کا استعارات کے پیچ بیچ میں لائے بغیر اور رمزیہ انداز اپنائے بغیر براہ راست اظہار کیا ہے۔ حالانکہ میر اپنے بیشتر اشعار میں تشبیہہ کے ساتھ "سی"[1] ایسے الفاظ لگا کر شعوری طور پر قطعیت کا احساس ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جنس پر کہے گئے اشعار میں اس نے اسلوب کے حسن کی طرف توجہ نہ دی۔ چنانچہ بعض اوقات

---

[1] ۔ یہ مشہور شعر ملاحظہ ہو :

نازکی اس کے لب کی کیا کہیئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

یہ دوٹوک لہجہ اس حد تک واشگاف ہو جاتا ہے کہ اسے خود بھی یہ کہنا پڑتا ہے:
افسوس یہ شعر متبذل تھا۔
چند مثالیں پیش ہیں آج یہ اشعار متبذل نہیں محسوس ہوتے:
گلے لگ کر نہ یک شب کاش وہ مہ سو گیا ہوتا!
مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتنے مہینوں سے

لڑکے جہاں آباد کے یک شہر کرتے ناز — آجاتے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا
کھینچا بغل میں میں جو اسے مست پاکے رات — کہنے لگا کہ آپکو بھی اب نشا ہوا
چھاتی کبھو نہ ٹھنڈی کی لگ کر گلے سے آہ — دل اس درد سینے میں اکثر جلا کیا
دل لے کے لونڈے دلی کے کب کا پچا گئے — اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو
تقریب پر بھی تو تو پہلو تہی کرے ہے — اس بار عید آئی کب کب گلے ملا تو
ہم بستری بن اس کی میں صاحب فراش ہوں — ہجراں میں کڑھتے کڑھتے ہی بیمار ہو گیا

برسوں خس وخاشاک پہ سوئے مدت گلخن تابی کی
بخت نہ جاگے جو اس سے ہوں ایک بھی شب ہم بستر ہم

جہاں تک میر کے ہم جنسیت پر مبنی اشعار کا تعلق ہے تو اس ضمن میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اس وقت کی دہلی اور لکھنؤ میں ہم جنس پرستی عام تھی۔ کم از کم فن کاروں کی حد تک تو وہ یقیناً مروج نظر آتی ہے۔ اس امر کی شہادت ہم عصر تذکروں سے بھی مل جاتی ہے۔ (ملاحظہ ہو "تذکرہ خوش معرکہ زیبا") یہ الگ بات ہے کہ اس شعر میں میر کا تجربہ اس کے برعکس معلوم ہوتا ہے:

کیا تہر ہوا دل جو دیا لڑکوں کو میں نے
چرچا ہے یہی شہر کے اب پیر وجواں میں

میر کا ایک اور مشہور شعر ملاحظہ ہو:

دلی تیرے کوچے تھے اوراق مصور
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

بالعموم اسے دلی کی تباہی پر "مرثیہ" کہا جاتا ہے۔ حالانکہ سیدھے سادے الفاظ میں دلی کے پری جمالوں کی تعریف کی گئی ہے۔ چنانچہ "ذکر میر" میں بھی ایک موقع پر میر نے دہلی میں اپنے محلہ کے بارے میں لکھا ہے:

"ناگاہ اس محلے میں آنکلا، جہاں میں رہتا تھا جلسے کرتا تھا، شعر پڑھتا تھا، عاشقانہ زندگی گزارتا تھا، دنوں کو روتا، خوش قدوں سے عشق لڑاتا، ان (کے حسن) کی تعریفیں کرتا اور ایک لمحے کے لیے بھی ان سے جدائی ہوتی تو بے قرار ہو جاتا۔ محفل سجاتا تھا، حسینوں کو بلاتا تھا، ان کی مہمانداری کرتا تھا۔ (اور یوں) زندگی گزارتا تھا"۔ [1]

اس بیان کے بعد جب کلیات میر پر نگاہ ڈالیں تو قدم قدم پر "اوراق مصور" کی من موہنی صورتیں نظر آتی ہیں اور بقول میر حالات کچھ ایسے ہیں:

دلّی کے کج کلاہ لڑکوں نے — کام عشاق کا تمام کیا
کوئی عاشق نظر نہیں آتا — ٹوپی والوں نے قتلِ عام کیا
عشق خوباں کو میر میں اپنا — قبلہ و کعبہ و امام کیا

اس غزل کے ساتھ مندرجہ ذیل اشعار کو ملا کر پڑھیں تو نہ صرف دہلی میں ہم جنسیت کی تصویر ہی واضح ہو جاتی ہے بلکہ اس میں میر کے اپنے کردار کا بھی بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

کیا میر تو روتا ہے پامالی دل ہی کو — ان لونڈوں نے تو دلّی سب سر پہ اٹھائی ہے

---

[1] "میر کی آپ بیتی"، ص ۱۳۸

دلّی کے لونڈے دل کو کب کا پچا گئے
اب ان سے کھائی پی ہوئی شے کیا وصول ہو
لڑکے جہان آباد کے یک شہر کرتا ناز
آجاتے ہیں بغل میں اشارہ جہاں کیا
لڑکے دلّی کے ترے ہاتھ میں کب آئے میر
ایک ایک کے سو سو پھریں ہیں ڈاگ لگے
کیا لڑکے دلّی میں عیار اور نٹ کھٹ
دل لیں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ

میر کی شاعری کے جنسی مطالعہ میں اب یہ بحث لاحاصل ہے کہ عملاً وہ ہم جنس پرست تھا یا نہیں۔ تنقیدی نقطہ نظر سے تو اب یہ بات اہم ہے کہ عملاً ہم جنس پرستی اس کی شاعری میں متنوع رنگوں میں اظہار پاتی ہے اور اس سے جو جنسی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ بلحاظ جزئیات وہ کافی سے زیادہ مکمل اور جامع نظر آتی ہے بلکہ نفسیاتی لحاظ سے تو اس کا عملی نہ ہونا معنی خیز بن جاتا ہے کہ جس پیاس نے تخلیقی سطح پر اس شدت سے اظہار پایا وہ حقیقت میں کتنی شدید ہوگی، چنانچہ شادی شدہ اور صاحب اولاد میر کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں،

باہم ہوا کریں ہیں دن رات نیچے اوپر
یہ نرم شانے لونڈے ہیں مخمل رو خواب
بلائے جاں ہے وہ لڑکا پری زاد
اس کا شور ہے پیر و جواں میں
میرؔ اس قاضی کے لونڈے کے لیے آخر موا
سب کو قضیہ اسکے جینے کا نتھا بارے چک گیا

کیا بھلا مفتی کا لونڈا سر چڑھا ہے ان دنوں
آدے ہے گویا کہ مجھ پر قاضی کا اعلام لے !
پیسوں پہ دیکھتے ہیں یہ لڑکے
عشق سیمیں تناں کو زر ہے شرط
جب کچھ اپنے کنے رکھتے تھے تب بھی صرف تھا لڑکوں کا
اب جو فقیر ہوئے پھرتے ہیں میر ان ہی کی دولت ہے

ہم جنس پرستی جس جس طرح سے تخلیقات میں رنگ افروز ہوتی رہتی ہے وہ اردو فارسی ہی نہیں بلکہ عالمی تاریخی ادبیات میں ایک جداگانہ باب کی حیثیت رکھتی ہے۔ نفسیاتی تنقید کے نقطۂ نظر سے یہ امر خاصہ اہم ہو جاتا ہے کہ تخلیق کار عملی تھا یا نہیں مثلاً آسکر وائلڈ سے منسوب ہم جنس پرستی کے موضوع پر مبنی کہانی "THE PRIEST AND THE ACOLYTE" اور ایک ناول "TELLENCY OR THE REVERSE SIDE OF THE MDEAL" (مطبوعہ ۱۸۹۳ء)

ہم جنس پرستی کے موضوع پر یہ پہلا ناول ہے، پڑھ کر اس جذبہ کی شدت کا اندازہ تو ہوتا ہے لیکن جب خود آسکر وائلڈ کی زندگی کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں تو اس شدت کا احساس اس بناء پر کم ہو جاتا ہے کہ یہ ذاتی واردات تھیں۔ لیکن ادیب "نارمل" جنسی زندگی بسر کرنے کے باوجود اگر ہم جنس پرستی کے بارے میں شدتِ احساس کا اظہار کرتا ہے تو پھر لاشعور کا چور پکڑنے میں دقت نہ ہونی چاہیے۔ میر کے بارے میں ہم عصر تذکروں سے ایسی معلومات نہیں ملتیں۔ حتیٰ کہ "تذکرہ خوش معرکہ زیبا" کا منہ پھٹ تذکرہ نگار سعادت خاں ناصر بھی اس ضمن میں خاموش ہے۔[1] اس لیے اشعار کی حد تک ہی سہی لڑکوں سے اس وسیع پیمانہ پر دلچسپی

---

[1] (حاشیہ اگلے صفحے پر ہے)

دل کا چور پکڑا دیتی ہے. وسیع پیمانہ پر دلچسپی شاید مبالغہ محسوس ہو، لیکن ایسا نہیں اس ضمن میں وہ اشعار بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں. جن میں اس نے مختلف پیشوں کے لڑکوں سے جنسی شغف کا اظہار کیا ہے. میر کے چند پیشہ ور لڑکے یہ ہیں، آتش باز، شراب خانہ، سپاہی، طبیب، افسانہ خواں، تہ بازار، عطار، معمار، پسر مغل، طفل مکتب، برہمن بچہ، امیر لڑکا، پسر زرگر، اوران سب کے باوجود یہ بھی دعویٰ ہے:

میر کو وا شد نہیں ہے مقصد اس کا اور ہے
عشق سے لڑکوں کے دل کو کب تلک بہلاتے وہ

ابتدائے جوانی میں میر نے جو عشق کیا اور جس کی ناکامی جنون پر منتج ہوئی. اگر اس سے وابستہ جذبات و احساسات سے تشکیل پانے والی اعصابی کیفیات کو تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو پھر لڑکوں سے دلچسپی کی وجہ بآسانی سمجھ میں آسکتی ہے. صنفِ مخالف کا عشق (شادی نہیں)، جنون کی صورت میں شخصیت کی صحت مند نشو و نما کے لیے مضر ثابت ہو چکا تھا. لہٰذا اس کے مزید نقصانات سے بچنے کے لیے لڑکوں سے دلچسپی (عملی نہ سہی ذہنی ہی سہی) ایک طرح کے دفاعی عمل. ("DEFENCE MECHANISM"): کی صورت اختیار کر لیتی ہے. چنانچہ صنفِ مخالف خطرہ کا سُرخ نشان بن گئی اور سڑک کا وہ موڑ جس پر DANGER

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ ملاحظہ فرمائیں)

لہ ۔ سودا نے میر کی ہجو میں البتہ "علتِ مشائخ" کا الزام لگایا ہے:

سودا بزبان جز سخنِ راست نہ لاوے
احمق ہو جو تجھ سا کوئی تو اس کو نہ بھاوے

کا بورڈ لگا ہو، لیکن ہم جنس سے کسی جنوں کا خطرہ نہ تھا، مزید برآں اس عہد کی سماجی زندگی کے لحاظ سے بھی صنف مخالف سے تعلقات کی استواری میں خطرہ جان و ایمان تھا. جب کہ برعکس صورت میں ہم جنس پرستی معاشرہ کا ایک عام چلن تھی. اس لیے تخلیقی سطح پر ہم جنس پرستی کے اظہار سے میر نے جونفسی آسودگی حاصل کی ہو گی. ہو سکتا ہے وہی اس کی بظاہر نارمل شخصیت کے لیے نقطۂ توازن بنی ہو.

میر کے مجرد عشق اور ماورائے حیات اشعار پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن میر کے اشعار سے جس طرح جنسیت پھوٹی پڑتی ہے، اس کی طرف توجہ نہ کی گئی. اردو میں الم کی علامت بن جانے والا شاعر عیش کے تصور میں کس طرح جنس سے رنگ آمیزی کرتا ہے. اس کی طرف توجہ نہ کی گئی جبکہ میر کا اپنا حال یہ ہے:

میں شوق کی افراط سے بے تاب ہوں سیماب سا

میؔر کی کلیات میں "شوق کی افراط" کی لاتعداد مثالیں ہیں:

کھینچا بغل میں جو اسے مست پا کے رات
کہنے لگا کہ آپ کو بھی اب نشہ ہوا

مزے ان کے اڑاؤں لیکن نہ یہ سمجھیں تو بہتر ہے
کہ خوباں بھی بہت اپنے تئیں عیار کہتے ہیں

گلے لگ کر نہ یک شب کاش وہ مہ سو گیا ہوتا
مری چھاتی جلا کرتی ہے اب کتنے مہینوں سے

کس کس کو میر ان نے کہہ کر دیا ہے بوسہ
وہ ایک ہی مفتن ہے یوں ہی چمار ہے گا

دریا چلا ہے آج تو بوس و کنار کا
گر جی چلا دے کوئی دوا نہ توڑ ڈھب ہے آج

بوسہ دے چپکے لب کا کہ تب کچھ مزا نہیں
پاوے گی سارے شہر میں جب اشتہار بات!

کیا جانئے کہی بوسِ لبِ یار کی لذت
جب تک کہ جئیں گے ہم کو رہے گا وہ مزا یاد

یہ چند مثالیں کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں کہ کلیات ایسے اشعار سے چھلکی پڑتی ہے۔ جنسیت پر کہے گئے اشعار سے جمالیاتی حظ کا احساس نہیں ہوتا، اور ان میں زیادہ تعداد ان اشعار کی ہے جن میں اظہار کی ندرت اور اسلوب کی چاشنی کا فقدان بھی نظر آتا ہے اس کی وجہ یہ نہیں کہ میر اظہار کی بلند سطح تک جانے سے قاصر تھا، بلکہ یہ کہ اس عہد میں اس موضوع پر اتنے ٹیبوز نہ تھے۔ اس لیے میر (یا اور کسی شاعر کو) جنس کو کیموفلاج کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ اسی لیے تو میر نے براہ راست اور دو ٹوک قسم کے اظہار کو منتخب کیا (لکھنوی شعراء کے جس "ابتذال" کی مذمت کی جاتی ہے اس کا بھی ایک بڑا باعث یہی ہے کہ معاشرہ کی قدغن نہ ہونے کی بناء پر وہ کھل کر بات کر سکتے تھے)

(۶)

میر کی جنسی شاعری میں گو ہم جنسیت ایک قوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن یہ اس کی تمام شخصیت کے کل میں ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے (یہ دوسری بات ہے کہ جزو خاصہ قوی اور سرگرم نظر آتا ہے)، ہم جنسیت کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں ایک خاص انداز کی عاجزی نظر آتی ہے جو غزل کے روایتی عاشق والی عاجزی نہیں، بلکہ یہ عاجزی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ اپنے محدود مفہوم سے بڑھ

کر ایذا پرستی (MASOCHISM) کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے. ایذا پرستی کی اصطلاح خاصے وسیع مفہوم کی حامل ہے. گو اس سے بالعموم جسمانی ایذا پسندی مراد لی جاتی ہے لیکن یہ صرف اس کا ایک (اور آشکارہ) پہلو ہے. لمبی چوڑی نفسیاتی بحثوں میں الجھے بغیر اسے اپنی ذلت سے جنسی حظ اخذ کرنے کی ذہنی حالت کا نام دیا جا سکتا ہے، دوسرے (بالعموم جنسی رفیق) کے ہاتھوں جسمانی ایذا میں درد پسندی (ALGOLAGINA) کے ساتھ ساتھ ذلت و تحقیر کا پہلو بھی شامل ہوتا ہے. عام زندگی میں اس طرز عمل کی بے ضرر مثالوں سے لے کر جنوں کی حد تک پہنچی ہوئی اس کی انتہا پسندانہ مثالوں تک سب میں ایک عنصر مشترک نظر آتا ہے اور وہ یہ کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر خود کو ہدف ذلت بنایا جاتا ہے. یہ جذبہ جب تخلیقی سطح پر اظہار پاتا ہے تو پیچیدہ نفسی کیفیات کے باعث ترفع کی صورت میں کچھ کا کچھ بن جاتا ہے. میر کے اشعار میں یہ نفسی میلان کافی سے زیادہ اجاگر نظر آتا ہے یہی نہیں بلکہ اظہار میں مختلف پیرائے بھی ملتے ہیں. عاجزی کا یہ جذبہ ترفع پا کر احترام محبوب کے اس ارفع اور لطیف تصور تک جا پہنچتا ہے جو اردو غزل میں اپنی مثال آپ ہے اور جسے عشق میر کی اہم ترین خصوصیت سمجھا جاتا ہے. میر کے دو مختلف اشعار میں جذبے نے یوں اظہار پایا ہے:

عجز کیا سو اس مفسد نے قدر ہماری یہ کچھ کی
تیوری چڑھائی غصہ کیا جب ہم نے جھک کے سلام کیا

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

دوسرا شعر بہت خوب صورت ہے اور جذبہ نتھر کر شعر کے پیکر میں ڈھلا ہے لیکن عام حالت یہ ہے:

ہم سے بہ غیر عجز کبھو کچھ بنا نہ میر

اس عاجزی اور انکساری نے اور بھی کئی روپ دھارے ہیں اور ان میں سے بعض اس کی نفسی کیفیات کے غماز بھی ہیں، مثلاً:

میر صاحب بھی ترے کوچے میں شب آتے ہیں لیک
جیسے دریوزہ گری کرنے گدا جاتے ہیں!

میر صاحب ہی اس کے ہاں تھے پر
جیسے کوئی غلام ہوتا ہے،

میر کے ہاں اس عاجزانہ رویہ نے دو سطحوں پر اظہار پایا ہے۔ ایک تو اس کا ارفع روپ جس کا اظہار درویش اور تکیہ کی فضا سے ہوتا ہے، نہ یہ جنس سے مملو ہے اور نہ اس میں ایذا پسندی ملتی ہے، لیکن ان کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار بھی ملتے ہیں۔ جہاں یہ عاجزانہ رویہ واضح طور پر ایذا پسندی کی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ اشعار جن میں اس مقصد کے لیے کتے سے اپنا موازنہ کیا گیا ہے:

مت سگِ یار سے دعوئے مساوات کرو
اس کنے بیٹھنے پاؤ تو مباہات کرو

جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے:

اس کی گلی کے سگ سے کی ہے موافقت میں

اس ضمن میں کہے گئے اشعار کسی نفسیاتی مریض کی کیس ہسٹری میں بیان کی گئی فینٹسی معلوم ہوتی ہے:

سن کے آواز سگ یار ہوتے ہم خاموش
بولتے واں ہیں جہاں ہووے مساوات کی بات
شب اس نے سگ کو نے ہمیں پاس بٹھایا
ہم اپنے تئیں دور نہ کیوں کھینچیں شرف سے

تھا مرتبہ ہمیشہ سگِ یار کا بلند
ہے میر سے سلوک مساوات کیا سبب
فخر سے ہم تو کلہ اپنی فلک پر پھینکیں
اس کے سگ سے جو ملاقات مساوات رہے

ان اشعار کا میر وہ اناپسند اور پر غرور میر نہیں جس سے ہم آپ سب آشنا ہیں بلکہ یہ میر تو کوئی خواجہ سگ پرست معلوم ہوتا ہے. ذرف نگاہی سے دیکھنے پر ان تمام اشعار میں کتے سے کسی طرح کی دلچسپی کا اظہار نہیں بلکہ ہر موقع پر اس کے ساتھ موازنہ سے اپنی ذلت کا احساس دلا گیا ہے. اس مقصد کے لیے غزل کے عاشق نے ہمیشہ گالیوں کا سہارا لیا تھا[1]، لیکن میر سب سے بڑھ کر کتے تک جا پہنچا ہے.

اس سلسلہ میں ایک اور رجحان بھی نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے اور وہ ہے میر کی پابوسی کی خواہش۔ یہ پابوسی صرف عاجزی کے اظہار کے لیے نہیں گو وہ یہ کہتا ہے :

کیا کیا عجز کریں ہیں لیکن پیش نہیں کچھ جاتا میر
سر رگڑے ہیں آنکھیں ملے ہیں اسکے حنائی پاسے ہم

اسی طرح یہ بطور خاص محبوب کے احترام کے لیے بھی نہیں بلکہ واضح قسم کی

---

[1] ۔ ویسے میر نے گالیوں سے بھی خصوصی شغف کا اظہار کیا ہے :

کیا میں ہی چھیڑ چھیڑ کے کھاتا ہوں گالیاں
اچھی لگے ہے سب کو مرے بدزباں کی طرح
گالی سوائے مجھ سے سخن مت کیا کرو
اچھی لگے ہیں مجھ کو تری بدزبانیاں

جنسی تمنا سے مملو نظر آتی ہے. پابوسی ("FOOT FETISHISM") مشہور جنسی کج روی ہے اور کرافٹ ایبنگ سے لے کر ہیولاک ایلس تک بہت سے ماہرین جنسیات نے اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے. واضح رہے کہ یہ رجحان اپنی خالص اور انفرادی صورتوں میں بہت کم ملتا ہے. اسے ایک طرح کی "جنسی عاجزی" سمجھا جاتا ہے اور اس لحاظ سے یہ بھی ایذا پرستی کے شواہد میں شامل ہو جاتا ہے.

میر کے بارے میں وثوق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کے ہاں یہ رجحان کس حد تک مریضانہ صورت اختیار کیے تھا، اس لیے اس کی شدت اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا تعین مشکل ہے. لیکن ان اشعار کی موجودگی اور ان سے وابستہ تلازمات کو نظر انداز بھی نہیں کیا جا سکتا :

ان پاؤں کو آنکھوں سے ہم ملتے رہے جیسا
افسوس سے ہاتھوں کو اب ویسا ہی ملتے ہیں

پاؤں حنائی اس کے لیے آنکھوں پر اپنے ہم نے رکھے
یہ دیکھا نہ رنگ کفک پر ہنگامہ کیا برپا ہوگا

پاؤں پہ سر رکھنے کی مجھ کو رخصت دی تھی میراں نے
کیا پوچھو ہو سر پر میرے منت سی منت ہے اب

ہاتے جوانی شور کناں پابوس کو اس کے پھرتے تھے
اب چپ بیٹھ رہے ہیں یکسو ہاتھ بہت سے مل کر ہم

کیا کہوں آنے کھڑے گھر سے تو اک شوخی سے
پاؤں کے نیچے مرے ہاتھ دبا بیٹھے ہیں

ٹھنڈے ہوتے نہ دیکھے ہرگز ویسے ہی جلتے رہتے ہیں
تلوے حنائی ہم نے اس کے آنکھوں سے سہلائے ہیں

ہم تو تھے سرگرم پابوسی خدا نے خیر کی
نیمچہ کل خوش غلاف اس کا اگل کر رہ گیا

(۷)

میر عظیم غزل گو ہے. لیکن یہ عظیم غزل گو عجب پیچ در پیچ نفسی کیفیات کا حامل مرد نظر آتا ہے. اس کی جنسی اور جذباتی زندگی جہاں اس کے اشعار کے لیے محرک کا کام کرتی ہے. وہاں تخلیق کا روپ دھار کر ناکردہ گناہوں کی حسرت کا کیتھارسس بھی کرتی ہے، دیکھا جائے تو جتنی پیچیدہ شخصیت میر کی تھی شاید ہی اور کس اردو شاعر کی ہو، اگرچہ غالب، شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کی شخصیتوں کا نفسیاتی مطالعہ بھی بے حد دلچسپ ہے. لیکن ان میں سے میر کی انتہا تک کوئی نہیں پہنچ پایا. محمد حسین آزاد جنون کی منزل سے آگے نہ نکل سکا. لیکن میر نے یہ منزل بھی سر کر لی تھی. اردو تنقید کی یہ بدقسمتی رہی ہے کہ اس پر ان بزرگوں کا غلبہ رہا ہے، جن کی شرافت ان کے لیے اور ان کے ساتھ ساتھ ادب و نقد کے لیے بھی وبال بن کر رہ گئی انہیں ہر چیز کو چاندی کے ورق میں پلیٹ کر رکھنے کا شوق ہے جس کے نتیجہ میں اصل شاعر اور اس کے پیچھے اصل مرد تک رسائی کا کوئی نہیں سوچتا. میر نے زبردست قسم کی جنسی شاعری کی دوسرے ایسا کیوں نہ کر سکے ؟

اس سوال کا جواب تو اس وقت ملے جب سوال جائز تسلیم کیا جائے جب یہ سوال ہی گندہ ہو تو اس کا جواب کون دے گا؟ اسی لیے تو نظیر اکبرآبادی کا کلیات محذوفات کے نقطوں سے چھلنی بنا نظر آتا ہے. رہا میر تو اس کے ایسے ایسے انتخاب شائع کیے کہ اصل میر ان میں گم ہو کر رہ گیا.

بس لے دے کے اس کے ۲، نشتروں میں الجھائے رکھا. جب کہ ژرف نگاہی سے کلیات کا مطالعہ کرنے پر اس کی جنسی شاعری میں کئی بہتر (۷۲) نشتر چمکتے نظر آجائیں گے. ایسے بہتر (۷۲) نشتر جو بزرگ ناقدین کو چبھتے بھی نہیں یا پھر بے حد چبھتے ہیں!

جسمِ یار کی خوبی اور گُناہ گار صالح

حسرت کی شخصیت مختلف النوع رجحانات کی آرام گاہ تھی. غزل میں متصوفانہ[۱] شاعری کے پہلو بہ پہلو فاسقانہ[۲] رنگ، انتہا پسند مگر با اصول سیاست دان، پکے دیندار[۳] مسلمان لیکن عقائد میں کیمونسٹ[۴] بے حد وضع دار مگر رائے کے اظہار میں حق گوئی و بے باکی، ذاتی اخراجات برائے نام مگر دوسروں کی مدد کرنے میں دریا دل، طبیعت میں انکسار مگر خیالات میں بغاوت[۵] الغرض! اک طرف تماشہ

---

۱ - تعلق حسن و حق میں ہے العشق و ہو اللہ کا : پرتو اصل دیں و رمز نہاں تصوف ہے

۲ - کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت ، ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

۳ - ہم کہ خالص ہیں پیرو اسلام ؛ اور رکھتے نہیں کسی سے غرض

۴ - لازم ہے یہاں غلبۂ آئین سویت ؛ وہ ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

۵ - سویت آپ کا مقصد بغاوت آپ کا مسلک

ہے حسرتؔ کی طبیعت بھی ۔ ۔ ۔ ؛

حسرتؔ کی طبیعت کے طرفہ تماشے کو محض "مشقِ سخن اور چکی کی مشقت" نے ہی قابو میں نہ رکھا، بلکہ اور بھی وجوہات ہوں گی، کیونکہ شخصیت کی ان متضاد خصوصیات کے باوجود حسرت نے ایک متوازن اور نارمل انسان کی زندگی بسر کی حسرت کی زندگی مختلف النوع رجحانات کی آماجگاہ بننے کے برعکس ان کی آرام گاہ بن جاتی ہے ۔ یہی نہیں بلکہ حسرت نے ان کی توانائی کو لگام دی اور اپنی ذات کے برعکس انہیں کاروبارِ حیات اور کارزارِ سیاست میں مصروف پیکار رکھا ۔ یہ سب حسرت کے اپنے بے پناہ عزم اور نفسی توانائی کی بناء پر ممکن ہو سکا ۔ کوئی کمزور انسان ہوتا تو وہ ان میں سے کسی ایک رجحان کے بھنور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے پھنس کر رہ جاتا ہے ۔ کمال یہ ہے کہ حسرتؔ کی یہ صلاحیتیں نہ تو کم تر درجے کی تھیں، اور نہ یہ رجحانات شدت میں نیم گرم، چنانچہ اگر صرف تصوف تک رہے ہوتے تو میر ودرد کے درجہ تک پہنچتے، صرف عاشقانہ شاعری کرتے تو منفرد قسم کی جنس نگاری کی ہوتی ۔ اس لیے آج مطالعہ حسرتؔ کی بنیاد یہ سوال بنتا ہے کہ ادب کی حد تک حسرت نے اپنی ان گوناگوں صلاحیتوں سے کس حد تک کام لیا، کیا وہ ان سب کو ہم آہنگ کر کے اپنی شاعری کی صورت میں ان کی توانائی کے لیے نکاس کا راستہ دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکے یا کسی طرح کی وحدت اور مرکزیت کے بغیر بوقلموں احساسات وجذبات کی ترجمانی کر دیتے ہیں ؟ یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ حسرت نے اپنی غزلوں میں مختلفِ اساتذہ کے رنگ میں رنگنے کی تمنا کا اظہار کیا ہے اس حد تک کہ بقول ان کے ؛

طبعِ حسرتؔ نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

ان اساتذہ میں فارسی اور اردو دونوں زبانوں کے صاحبِ طرز شعراء کے نام

نظر آتے ہیں۔ چنانچہ فارسی میں سعدیؔ، شمسؔ تبریزی، جامیؔ، معانیؔ اور نظیریؔ ہیں۔ جب کہ اردو میں میرؔ، قائمؔ، مصحفیؔ، غالبؔ، مومنؔ اور نسیمؔ سے خصوصی شغف کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ سب شعراء اپنے انداز میں جس انفرادیت کے حامل ہیں اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں، ہی نہیں بلکہ بیشتر صورتوں میں حسرت کی غزل پر ان کے انداز کا پرتو بھی نظر نہیں آتا۔ جن اشعار پر حسرت کی شہرت کا انحصار ہے، وہ ان کی اپنی انفرادیت کا ثمر ہیں، اساتذہ کا فیض نہیں۔

مطالعۂ حسرت میں یہ بنیادی حقیقت بھی قابل غور ہے کہ حسرت نے تمام عمر خود کو صرف غزل[1] کے لیے وقف رکھا، سیاسی ذہن رکھتے تھے اور عملی سیاستداں تھے سو ظفر علی خاں کی مانند ہنگامی موضوعات پر جلسے جلوسوں کی شاعری کے بہت مواقع تھے۔ اسی طرح حریفوں کو ہدف طنز بنانے کی بھی بہت گنجائش تھی۔ لیکن حسرت نے یہ سب کچھ نہ کیا اور (غالباً) خود کو شعوری طور پر غزل سے منسلک رکھا۔

اساتذہ کے کلام کے گہرے مطالعہ اور اپنی تنقیدی بصیرت کے نتیجہ میں حسرت نے غزل کے مضامین اور ان کے محرک احساس و جذبات کو آمد، آورد اور ان دونوں

---

[1] "راقم حروف کی طبیعت نے اپنے لیے اصنافِ سخن میں غزل کو اپنے حسب حال پاکر منتخب کر لیا ہے۔"

(دیوان (حصہ اول) ضمیمہ ا، طبع ثانی ۱۹۱۶ء)

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:۔

لکھتا ہوں مرثیہ نہ قصیدہ نہ مثنوی
حسرت غزل ہے صرف میری جانِ عاشقاں

کی آمیزش پر مبنی قرار دیا، چنانچہ اپنے دیوان میں حسرت نے غزل کے لیے ان موضوعات کو لازم قرار دیا ہے۔ عاشقانہ، عارفانہ، فاسقانہ (آمد)، ماہرانہ، نافعانہ، منادکانہ (آورد)، شاعرانہ واصفانہ، باغیانہ (آمد + آورد)

حسرت نے ان کی توضیح یوں کی،

"جس کلام میں عشق مجازی سے برتر درجہ پر عشق ہے، عشق اور حُسن سے حسن مطلق مراد ہو، عارفانہ ہوگا۔ اور اس کے برخلاف جن غزلوں میں مجازی عشق سے کمتر درجہ کے جذبات ہوس کی مصوری اور صحیح مصوری موجود ہو وہ فاسقانہ کہلائے گا۔ مثلاً عاشقانہ کی مثالیں زیادہ تر میرؔ و مصحفیؔ، قائمؔ، غالبؔ، شیفتہؔ، حالیؔ، جلالؔ لکھنوی اور شادؔ عظیم آبادی کی غزلوں میں ملیں گی۔ اور عارفانہ شاعری کے نمونے دردؔ دہلوی، نیازؔ بریلوی اور آسیؔ سکندرپوری کی غزلوں میں دستیاب ہوں گے اور فاسقانہ سخن سنجی کی تصویریں زیادہ جرأت اور کمتر مصحفی اور انشا یا متاخرین میں کسی قدر مضطر خیر آبادی اور گستاخ رام پوری کے ہاں موجود ہیں؟"

حسرت نے عام رویہ کے برعکس فاسقانہ شاعری کی مذمت نہ کی بلکہ اس کا دفاع ان الفاظ میں کیا:

"فاسقانہ شاعری کو بدمزاجی پر محمول کرنا سوقیانہ ابتذال قرار دینا انصاف کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد صحیح جذبات کی مصوری مسلّم ہو تو پھر اس کے دائرے کو صرف پاک جذبہ عشق و محبت تک محدود کر دینے اور عامہ اخلاق کے ۹۹ فیصدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ بھی محض اس بنیاد پر کہ ان

کا اظہار واعلان بعض فقیہانہ وملّایانہ طبائع کی خصوصی پاکیزگیٔ خیال کے لیے ناگوار ثابت ہوتا ہے خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بدمذاقی اور بے شعوری کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا۔ البتہ اس میں حدِ اعتدال سے گذر جانا جیسا کہ رنگین اور بعض ریختیوں اور صاحبقرانؔ و جانؔ صاحب کے مبتذل اشعار میں پایا جاتا ہے بے شک قابلِ اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو فاسقانہ کے بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا"؛

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے لیکن اس سے فاسقانہ شاعری (جسے جنسی شاعری کہہ سکتے ہیں)، کے بارے میں حسرت کے خیالات کی بخوبی وضاحت ہی نہیں ہوتی بلکہ اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ حقیقت نگاری اور جذبات کی سچی عکاسی کے لیے وہ "۹۹ فیصدی جذبات ہوس" کو اہم اور ضرور خیال کرنے کے باوجود فاسقانہ کو فاحشانہ (PORNOGRAPHY) سے ممیز کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں، حسرتؔ ایسا بالغ نظر ناقد اور باشعور شاعر اس حقیقت سے کیسے چشم پوشی کر سکتا تھا کہ ابتدا ہی سے اردو غزل گو شعراء کسی نہ کسی طور سے جنس کو موضوعِ سخن بناتے رہے ہیں، دہلوی شعراء کی امرد پرستی، لکھنوی شعراء کی معاملہ بندی اور ریختی کی "لیز بین عورتیں" اور ان کے ساتھ ساتھ میرؔ، غالبؔ، مومنؔ اور داغؔ ایسے شعراء کے مخصوص جنسی رجحانات، حسرتؔ ان سب سے واقف تھے اور اسی لیے اس حقیقت کے نظریاتی طور پر قائل تھے کہ جنس نگاری کوئی قبیح یا مکروہ فعل نہیں۔ اپنے غیر منافقانہ طرزِ عمل کی بناء پر حسرتؔ نے ادب میں جنس کے نام پر ہر نوع کے قدغن کو مسترد کر دیا۔ چنانچہ احتشام حسین نے اس ضمن میں یہ واقعہ قلم بند کیا ہے:

"اکتوبر ۱۹۴۵ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کا سالانہ اجلاس حیدرآباد دکن

میں منعقد ہوا۔ مولانا حسرت موہانی بھی اس میں شریک ہوئے، ایک اجلاس میں جس کی صدارت راقم الحروف ہی کر رہا تھا۔ یہ تجویز پیش ہوئی کہ فحاشی اور عریانی وغیرہ سے ترقی پسندی کا تعلق نہیں اور جو ادیب اسے اپنا مطمع نظر بناتا ہے، وہ ترقی پسند نہیں۔ تجویز کی مخالفت میں سب سے پہلے جو آواز بلند ہوئی وہ مولانا کی تھی۔ حقیقت نگاری اور لطافت بیان کے نام پر انہوں نے اس کی ایسی مخالفت کی کہ اس وقت اس بحث کو ملتوی کرنا پڑا اور طے ہوا کہ مولانا کے مشورہ سے تجویز کے بجائے ایک بیان اس سلسلہ میں شائع کیا جائے۔" [1]

جہاں تک حسرت کی جنسی شاعری کا تعلق ہے تو اس میں سرفہرست ان کا یہ (قدرے بدنام) شعر آتا ہے:

حائل تھی بیچ میں جو رضائی تمام شب
اس غم سے ہم کو نیند نہ آئی تمام شب

"فاسقانہ" کے تحت دیوان میں جو تیرہ غزلیں درج ہیں، ان میں سے اس شعر سے قطع نظر ایک شعر بھی ایسا نہیں جسے خالص جنسی قرار دیا جا سکے۔ یہی نہیں بلکہ حسرت کے بعض کمزور ترین اشعار بھی اسی حصہ میں سے نکل سکتے ہیں۔ صرف ایک مشہور غزل نے اس حصہ کی لاج رکھ لی ہے۔ مطلع درج ہے:

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

اس حصہ میں سے چند اچھے (اور بعض بہت اچھے) اشعار درج ہیں:

---

[1] "تنقید اور عملی تنقید"، ص: ۲۰۳

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حُسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے
ہے نرالی سبز کی بھی روئے روشن پر بہار
اوڑھنی بہتر تھی لیکن ارغوانی آپ کی
میرے اصرار پہ وہ ہاتھ چھڑا کر آخر
دستخط آپ سے اردو میں بنانا میرا
ہم چھین کے لے بھی گئے پان آپ کے منہ کا
کہتے ہی رہے آپ کہ دیں گے نہ دیا ہے
کچھ فائدہ حسرت نہ ہوا ضبط ہوس کا
پوشیدہ محبت نہ رہی "شش" بسر کے

ان اشعار سے واضح ہوجاتا ہے کہ نظریاتی طور پر حسرت جس شد ومد سے جنس نگاری کے قائل تھے۔ اس جوش سے خود لکھنے کی سعی نہ کی بلکہ اگر دیکھا جائے تو "یاد ہے" والی غزل سے قطع نظر فاسقانہ حصے میں ایک بھی غزل ایسی نہیں جس میں وہ اور کچھ نہیں تو کم از کم لکھنوی شعراء کی معاملہ بندی تک ہی پہنچ جاتے۔ معاملہ بندی کوئی بہت اونچے درجہ کی جنس نگاری نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ اردو غزل میں جنس نگاری کا بھلا (یا بُرا) معیار اسی سے بنتا ہے۔ جب شاعر یہ کہتا ہے :-

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے
پسینہ پونچھیے اپنی جبیں سے

تو بات بن جاتی ہے لیکن جب حسرت کہتے ہیں :

پڑی تھی بزمِ رقیباں میں ایسی کیا اُفتاد   کہ بات بھی نہیں تم سے بنائی جاتی ہے

تو محبوب کی مانند حسرت کا بھی یہی حال نظر آتا ہے۔

تصوف کی مانند جنس بھی نظریاتی یا تدریسی نہیں۔ نہ ہی اخذ و کسب سے ممکن الحصول دونوں کے لیے خاص طرح کی تربیت درکار ہے۔ اسی لیے مخصوص نفسی ساخت کے حامل افراد ہی ان کے شدید تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکتے ہیں۔ ان سب پر مستزاد یہ کہ دونوں جز وقتی کام نہیں بلکہ شعار زیست کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے سچے صوفی اور خالص جنسی لوگ بہت کم ہوتے ہیں۔ جنس پر مبنی کردار یا تحریر میں دوعملی پر مبنی ملاوٹ ممکن نہیں، یہ تو "سپیڈ" کو "سپیڈ" کہنے والی بات ہے۔ اس لیے نظریاتی طور پر قائل ہونے سے اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں کہ تصوف کی مانند جنس بھی ذاتی واردات کا ثمر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ مختلف شعراء اور تخلیق کار اپنی اپنی مخصوص افتاد طبع اور نفسی ساخت کے مطابق جنسی توانائی کے اخراج کی کوشش کرتے ہیں۔ جنسی توانائی کا ارتفاع تو خیر بنیادی بات ہے۔ اس لیے اس پر زور دینے کی بجائے اس امر کا تعین زیادہ ضروری ہے کہ ارتفاع کا عمل کس رنگ میں ظاہر ہوتا ہے۔

حسرت جب یہ کہتے ہیں:

مجازی عشق بھی اک شے ہے حسرت
ہم اس نعمت کے منکر ہیں نہ عادی

تو یہ انداز ایسے شخص کا ہے جو دو ٹوک الفاظ میں کومٹ منٹ نہیں کرنا چاہتا اس کی اہمیت سے آگاہ ہے اور اس کا قائل بھی، لیکن نہ منکر نہ عادی کہہ کر پیچھا چھڑانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ اس شعر کے ساتھ جب درج ذیل شعر پڑھیں تو مجازی عشق کے برعکس دوسری انتہا کے بارے میں حسرت کا رویہ ایسا ہی ہے:

ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن
ہے اتنا کہ ہوں اک گنہگار صالح

گناہ گار صالح - یہ حسرت کی شخصیت کو سمجھنے میں مدد نہ دے لیکن شاعری کے مطالعہ کے لیے ایک نیا نا دیہ ضرور مل جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس سے اس بنیادی کش مکش پر روشنی پڑتی ہے جس میں حسرت کی تخلیقی شخصیت مبتلا رہی اور جس کے نتیجہ میں نہ وہ کھل کر مجازی عشق کر سکا اور نہ ولایت حاصل کر سکا نہ منکر نہ عادی محض ایک گنہگار صالح!

سچ بات تو یہ ہے کہ :

کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت
ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

ایسے دعوؤں کے باوجود حسرت جنسی شاعری کے لیے طبعاً موزوں ہی نہ تھے اس کی شہادت ان کے کلام سے مل جاتی ہے کہ نسبتاً تھوڑی مدت تک عشقیہ شاعری کی اور پھر بتدریج تصوف کی طرف مائل ہوتے گئے۔ حسرت نے کلام کی زمانی ترتیب کی تھی۔ اس لیے رجحانات کی شدت میں کمی بیشی کا اندازہ لگانا دشوار نہیں ابتدائی دور کے کلام میں عاشقانہ انداز نمایاں ہے۔ اور اس میں شوخی اور والہانہ پن بھی ملتا ہے۔ یہ دور جوانی دیوانی کا تھا۔ اس لیے عاشقانہ شدت کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے۔ لیکن عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ ان اشعار کی تعداد ہی میں کمی نہیں ہوتی بلکہ جوش اور والہانہ پن کی جگہ فنی مہارت زیادہ نظر آتی ہے۔ گویا اندر آگ سرد ہو رہی ہے۔ اب وہ تصوف کی جانب مائل نظر آتے ہیں ۔ آل احمد سرور نے اس ضمن میں ۱۹۱۶ء کے سال کو حد فاصل بھی بنا دیا ہے :۔

"حسرت کا سب سے اچھا کلام ۱۹۰۲ء سے ۱۹۱۶ء تک کا ہے، ۱۹۱۶ء

کے بعد سے اس میں کسی شے کی کمی ہوگئی اور ان کے آخری دس بارہ
سال کا کلام تو تبرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی قرص پری اور اٹلی
کی ٹرو با پرچھائیاں ہی ہیں۔ مجازی عشق کی آنچ ۱۹۱۶ء کے بعد کم ہوگئی
ہے اور تصوف کی لے بڑھ گئی ہے۔"

واضح رہے کہ کلیات حسرت میں ۱۹۱۶ء تک کا کلام صرف حصہ دوم تک ہے اس کے بعد اپنے انتقال یعنی ۱۹۵۲ء تک حسرت نے بہت کچھ لکھا۔ یہاں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ حسرت ۱۸۹۳ء سے شاعری شروع کر چکے تھے۔ چنانچہ زمانۂ طالب علمی کا کلام ضمیمہ کے طور پر کلیات میں شامل کیا گیا۔ یہ ۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۳ء تک ہے ۱۹۱۲ء تک حصہ اول اور ۱۹۱۲ء سے ۱۹۱۶ء تک حصہ دوم ہے۔ بالفاظ دیگر آل احمد سرور کی ۱۹۱۶ء والی بات درست تسلیم کرنے کا مطلب یہ ہوا کہ صرف کلام کے ابتدائی حصہ میں عشق و عاشقی والی بات ہے اور اس کے بعد وہ بتدریج تصوف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ رہا تصوف تو اس میں اور کوئی خوبی ہو یا نہ ہو جنس کو کیموفلاج کرنے یا اس سے فرار کے لیے بہت مناسب ہے تصوف میں عشق کی اساس لاجنس جذبہ بنتا ہے جو بظاہر تو ایک نقطہ پر مرکوز ہوتا ہے۔ لیکن اس میں اتنی ہمہ گیری اور وسعت ہوتی ہے کہ سب پر محیط ہو جاتا ہے یوں یہ ایک انسان کی محبت پر منتج ہوتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ اول الذکر ایک ٹھوس حقیقت ہوتی ہے جب کہ مؤخر الذکر مجرد تصور! ویسے ایک بات ہے کہ اپنی خالص اور غیر آمیز صورت میں تصوف اتنا قوی اور شدید جذبہ ہے کہ انسان پھر اور کسی جذبہ کے قابل نہیں رہتا۔ بعض معروف صوفیاء کے احوال سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے محبت میں ناکامی کے بعد راہ سلوک اختیار کی تھی گویا مجاز حقیقت کی سیڑھی والی بات درست ہے۔ لیکن صرف سیڑھی ہی کی حد تک کیونکہ اس کے بعد کسی نے بھی

پلٹ کر اس "سیڑھی" کو سیڑھی کے روپ میں نہ دیکھا یہ دوسری بات ہے کہ ارتقاع میں یہ کچھ سے کچھ ہو جائے۔

دراصل جنس پر مبنی مجازی عشق اور تصوف کا لاجنس عشق، جذبات کی دو انتہائیں ہیں یہی نہیں بلکہ زندگی کے بارے میں دو مختلف النوع اور بیشتر صورتوں میں متضاد النوع رویے بھی ہیں۔ ایسے رویے جن سے طرزِ احساس اور طرزِ فکر کی رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ اس لیے ان دونوں میں میل نہیں ہو سکتا اگر ایسا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ دونوں کے بارے میں خلوص نیت نہیں۔ اسی لیے حسرت جب یہ کہتے ہیں :

"رندِ مے نوش کبھی صوفی صافی ہے کبھی
حسرت آخر یہ ترا رنگِ طبیعت کیا ہے
ولایت کا دعویٰ نہیں مجھ کو لیکن
ہے اتنا کہ ہوں اک گنہ گارِ صالح

تو رنگِ طبیعت میں گنہگار صالح بننا عدم خلوص کا غماز بن جاتا ہے، جیسے ایک صوفی خدا سے اپنے عشق میں پر خلوص ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ایک گنہگار بھی اپنی سیہ مستیوں میں، دونوں کے بنیادی تضادات اتنے گہرے ہیں کہ ایک کو دوسرے کا نعم البدل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اسی لیے رند کے رند رہے، ہاتھ سے جنت نہ گئی۔ ایسا طرزِ عمل غیر حقیقی ہے اور منافقت پر مبنی! اسی میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جنس کا ارتقاع تو خدا کی صورت میں ہو جاتا ہے۔ خدا کا ارتقاع جنس کی صورت میں ممکن نہیں۔ خدا تک تو براستہ جنس پہنچ سکتے ہیں، لیکن وہاں سے واپسی ممکن نہیں ہے۔ اس لیے حسرت کا یہ کہنا قرین قیاس نہیں،

حسرت کا دل آئینہ ہے اک صورتِ حق کا　　گو اس کی نظر شیفتۂ حسنِ بتاں ہے

جب کہ یہ بات درست معلوم ہوتی ہے:

دب گئی خاک معاصی میں ترے شوق کی آگ
دل میں وہ شعلہ جو بھڑکا تھا فروزاں نہ رہا

اور کبھی شعلے یوں ارتفاع یافتہ ہوتے ہیں:

گرویدہ اہل شوق جو حسن بتاں کے ہیں
شاید یہ سب نشاں اس بے نشاں کے ہیں

یوں حسرت نے اپنی بنیادی الجھن کو دور کیا:

حسرت نے زندگی سیاسی جدوجہد میں گزاری، جیل بھی جاتے رہے۔ سیاست اوڑھنا بچھونا تھی لیکن غزلوں میں سیاسی موضوعات نسبتاً کم ہیں اور وہ بھی رمزیہ انداز میں نہیں بلکہ:

لازم ہے یہاں غلبہ آئین سویت
وہ ایک برس میں ہو کہ دس بیس برس میں

ایسے سپاٹ اور بیان دینے والے اشعار کی صورت میں ایسے اشعار سے قطع نظر کر کے دیکھیں، تو عشق اور عشق حقیقی کی بہتات ہے یوں محسوس ہوتا ہے گویا حسرت بنیادی طور سے صوفی ہی تھے۔ سجادہ نشین اور مزاروں پر نذر نیاز کھانے والا صوفی نہیں بلکہ اعلان حق کرنے والا صوفی، تبلیغ کرنے والا صوفی، مقصد کی لگن رکھنے والا صوفی۔ فرق صرف یہ ہے کہ بدلے حالات میں یہ اعلان حق سیاست میں حق گوئی اور بے لچک اصول پرستی کا روپ اختیار کرتا ہے۔ حسرت کی عام زندگی میں بھی صوفیانہ والا فقر و غنا، علائق دنیا سے لاتعلق اور بے نیازی جیسی صفات ملتی ہیں۔ عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ جہاں ان صفات میں اضافہ ہوا وہاں ان کے منطقی نتیجہ کے طور پر رنگ تصوف بھی گاڑھا ہوتا جاتا ہے۔ یوں کہ عشقیہ اشعار کی تندی میں کمی ہوتی گئی۔

ان کی تیزی تحلیل ہوتی گئی اور وہ مقام آ گیا. جہاں جذبات اتنے لطیف ہو گئے کہ یہ مجاز کے بجائے مجاز کا پردہ بن جاتے ہیں اور بقول حسرتؔ :

یار بے نام و نشان تھا سو اسی نسبت سے
لذتِ عشق بھی بے نام و نشاں ٹھہری ہے

حسرتؔ نے انہیں ناجائز نہیں بلکہ یہ کہا تھا :

لاریب کہ اس حسنِ ستمگار کی سُرخی
موجد ہے میرے زہد کی عصیاں نظری کا
کیا حسن پرستی بھی کوئی جرم ہے حسرت
ہونے دو جو اخلاق کی تنقید کڑی ہے

وہی حسرت اب یوں گویا ہوتا ہے :

عشق سے تیرے بڑھے کیا کیا دلوں کے مرتبے
مہر ذرّوں کو کیا قطروں کو دریا کر دیا
بیگانۂ آرائش ، مستغنی آسائش
وہ بے خبری حسرت ، حیرانِ محبت ہے

اس سے ترقی کی تو یہ کہا :

گناہ رہتا نہیں ثابت کے پھر بھی قائل ہیں ادب کا ہے یہی شیوہ یہی شانِ تصوف ہے
ادب اک دوسرا بے نام عشق روح پرور کا جو دامِ عشق ہے جو زیرِ فرمانِ تصوف ہے
گزر کر راہ پیچا پیچ ہے قدر و خیر سے حسرت یقیں اپنا مقیم شہرِ عرفانِ تصوف ہے

ان اشعار میں فن تو ملے گا لیکن جذبہ نہیں ، خلوص نہیں ، رس نہیں ، اسی لیے دوسرے شعر میں میر تقی میرؔ کے اس شعر جیسی بات پیدا نہ ہو سکی :

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اگر حسرت کے اشعار میں بلند و پست کا انتخاب ہو تو یہ تصوف پر مبنی اشعار میں ملتا ہے جو بات ان اشعار میں ہے:

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

اللہ ری جسم یار کی خوبی کہ خود بہ خود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

سر کہیں، بال کہیں، ہاتھ کہیں پانوں کہیں
ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو

بزم اغیار میں ہر چند وہ بیگانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

سخت بے درد ہے تاثیر محبت کہ انہیں
بستر ناز پہ سوتے سے جگا رکھا ہے

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہار حُسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

گھر سے ہر وقت نکل آئے کھولے ہوئے بال
شام دیکھو نہ مری جان سویرا دیکھو

وہ ایسے اشعار میں کہاں ؟

عقد وصال یار حل ہو تو جانئے
خوف و خلوص و علم و عمل ہو تو جانئے
زہد و تقویٰ ریاضت و عزلت
بن گئے جب کہ دست و پائے خلوص
نفس شیطان و خلقت و دنیا
سب پہ غالب ہوئی دعائے خلوص

حسرت تصوف تک پہنچے لیکن عشقیہ جذبات کی صورت میں بہت بڑی قیمت ادا کر کے فاسقانہ شاعری کی لذت خود پر حرام کر کے اور مجازی عشق کی صداقت سے منہ موڑ کر۔ اگر حسرت نے صرف خود کو عاشقانہ (فاسقانہ، جنسی) شاعری تک محدود رکھا ہوتا تو اپنے رچے ہوئے مذاقِ سخن اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کی بنا پر بوسیدہ زدہ اردو غزل کو جنسی شاعری کی صورت میں ایک نئی جہت سے روشناس کرانے

کا سہرا بندھتا اور آج ان کا نام فراق کے نام کے ساتھ لیا جا سکتا۔ لیکن تصوف نے کہیں کا نہ رکھا شاعری میں وہ درد نہ بن سکے۔ عملی زندگی میں کیا انہیں روحانی حظ حاصل ہوا یا عرفان؟ میرے خیال میں تو کچھ بھی نہ ملا اگر ملا تو اشعار سے اس کا اظہار نہیں ہو پاتا کہ حسرت تمام عمر گنہگار صالح بننے کے کمپلیکس میں مبتلا رہے۔ لیکن اپنی تمام فہم و فراست کے باوجود اس سیدھی سی نفسیاتی حقیقت سے بے خبر رہے کہ گناہ گار بننا ہی بہت مشکل ہے چہ جائیکہ گنہگار صالح!

اقبال

اقبال کا نفسیاتی مطالعہ

"آپ میرے بارے میں کسی غلط فہمی میں نہ پڑیں. اور ایسا ظالمانہ طرزِ عمل اختیار نہ کریں جیسا آپ نے میری توقعات کے خلاف اپنے آخری خط میں اختیار کیا ہے. آپ نے ساری باتیں ابھی تک نہیں سنیں. آپ میری تکالیف سے واقف نہیں جو ایک بڑی حد تک میرے طریقۂ عمل کی تشریح کر دیں گی. آپ کے متعلق میرے طرزِ عمل کی مکمل تشریح کے لیے ایک غیر ضروری طور پر طویل خط درکار ہوگا ..... شاید ایک سے کہیں زیادہ خطوط، مزید برآں الفاظ کی حقیقی آواز کاغذ پر ان آوازوں کی نقل سے بہت زیادہ یقین دلانے والی ہوتی ہے. کاغذ میں ہمدردی کا احساس نہیں ہوتا اور ایسی بھی باتیں ہوتی ہیں جن کا اظہار کاغذ پر نہیں ہونا چاہیئے. اس لیے میرے منشاء کا اندازہ کرنے میں اس قدر عجلت سے کام نہ لیں. آپ مجھے الزام دیتی ہیں کہ بھاڑے کا ٹٹو اور عملی آدمی بن گیا ہوں. شاید اس میں صداقت کا عنصر موجود ہو. لیکن جب آپ تمام حالات سے باخبر ہو جائیں گی. اس وقت اس کے لیے کچھ نہ کچھ وجہ جواز ضرور

پائیں گی. دوسرے امور میں ہیں ابھی تک خواب دیکھنے والا شخص ہوں اور خوب صورت خیالات کا خواب دیکھنے والا . . . . !"

(اقبال بنام عطیہ بیگم)

مشرق کے آداب شرافت میں شخصیت پرستی کو بلا وجہ جو اساسی حیثیت حاصل ہو چکی ہے. اس کے مضر اثرات نے شخصیت نگاری کو بالخصوص اور تنقید کو بالعموم متاثر کیا ہے. جس کی وجہ سے تحریر میں سیرت بھاری سنہری ملبوسات میں لپٹی خوش رنگ اور خوش نظر تو معلوم ہوتی ہے. لیکن حقیقت کے رنگ و بُو سے عاری رہتی ہے. اس کی بنیادی وجہ ایک خاص نوع کے خوف میں تلاش کی جا سکتی ہے. یہ خوف ہے حقیقت کا! حقائق سے آنکھیں چراتے ہوئے یہ باور کر لینا کہ بس حقیقت کا وجود معدوم ہو گیا یا پھر حقائق کو اپنی سہولت اور ضرورت کے مطابق توڑ موڑ کر حسب منشا نیا پیکر عطا کر کے مطمئن ہو جانا. یہ انداز ہمارا قومی نشان بن چکا. ہم اس پجاری کی مانند ہیں جو بُت کو خدا تو بنا سکتا ہے لیکن اسے بت کے روپ میں دیکھنے کی جرأت نہیں رکھتا.

گو غزل یا بعض اور اصناف ادب کی مانند سوانح عمری کی عمر کوئی بہت زیادہ تو نہیں بنتی. تاہم پون صدی کوئی کم بھی نہیں لیکن اردو سوانح عمریوں کا حال یہ ہے کہ اب بھی ہمیں صف اول کی سوانح عمریوں کے لیے حالیؔ اور شبلیؔ تک جانا پڑتا ہے. حالانکہ ان کی کاوشیں اردو میں اولین حیثیت رکھتی ہیں. انہیں نقطۂ آغاز بنا کر اگر اردو میں سوانح عمریوں کے فن کے ارتقاء کا گراف بنایا جائے تو میرے خیال میں وہ اوپر کی بجائے نیچے کا رخ کرے گا. تعداد کے لحاظ سے نہیں بلحاظ معیار! اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے سوانح عمری میں شخصیت کی پیش کش کا جو معیار مقرر کیا آنیوالے حضرات نے اس سے روگردانی کی ضرورت نہ سمجھی. اس لیے نہیں کہ حالی سے بہت زیادہ عقیدت تھی، بلکہ اس لیے کہ حالی کا مقرر کردہ معیار ہماری نام نہاد مشرقیت

کو بھاتا ہے۔

حالیؔ نے سرسید کی سوانح عمری لکھتے وقت "حیاتِ جاوید" میں ان خیالات کا اظہار کیا تھا:

"ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بائیوگرافی کرٹیکل طریقے سے لکھی جائے۔ اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی برائیاں بھی دکھائی جائیں۔ اور اس کے عالی خیالات کے ساتھ ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں چنانچہ اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے اس میں جہاں تک معلوم ہو سکیں ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں۔ اور ان کے پھوڑوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن ... ایسی بائیوگرافی چاندی سونے کے ملمع سے زیادہ کچھ وقعت نہیں رکھتی"

حالیؔ نے ۱۸۹۷ء میں بعض مخصوص حالات اور خصوصی مقاصد کے پیشِ نظر سونے چاندی کے ملمع کو ناپسند کرتے ہوئے بھی اسے روا رکھا۔ لیکن ہمارے لکھنے والے آج بھی اس ملمع کاری میں مصروف ہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے عظیم شخصیت میں آنکھوں کو چکا چوند کرنے والی بعض ایسی صفات ہوتی ہیں۔ جن کی وجہ سے وہ عوام و خواص میں مقبول اور ممتاز ہی نہیں ہوتی بلکہ یہی تیز روشنی اصل خد و خال اور سیرت کو نگاہوں سے اوجھل کرنے کا موجب بھی بنتی ہے۔ زریں کارنامے اصل انسان کو چھپا دیتے ہیں جس کے نتیجے میں شخصیت "آئس برگ" کا روپ اختیار کر لیتی ہے جو کہ سطحِ آب کے مقابلے میں کہیں زیادہ زیرِ آب ہوتا ہے۔ عوام، مدّاح اور بعد میں آنے والے لوگ سطح سے بلند کرنے والے کارناموں کی روشنی میں اس کا تعارف حاصل کرتے ہیں، لیکن اصل انسان کو کون جانے؟ اور پھر کتنے لوگوں میں غوطہ لگا کر "آئس برگ" کی حقیقت جاننے کی جرأت ہوتی ہے؟ یہ عوام کے لیے نہ تو ضروری

ہے اور نہ ہی ممکن. لیکن شخصیت نگار کے لیے اس کی حیثیت اساسی ہے اور اس کے لیے ایسا کرنا لازم ہے ورنہ بصورت دیگر سوانح عمری نامکمل اور خام ہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتی ہے.

مشرقی شخصیت پرستی کے برعکس مغرب میں سوانح نگار شخصیت کی نفسی اساس اجاگر کر کے ان عوامل و محرکات پر روشنی ڈالنے کی سعی کرتا ہے. جنہوں نے اسے ایک مخصوص سانچے میں ڈھالا، اس ضمن میں نفسیات اور بالخصوص تحلیل نفسی کی امداد سے شخصیت کے تاریک نہاں خانوں کو منور کیا جا سکتا ہے. اس مقصد کیلئے خطوط، ڈائری اور نجی نوعیت کے دیگر امور کے ذریعے لاشعور کے تہ خانے میں قدم قدم نیچے اترنے کی سعی کی جاتی ہے. فرائڈ کی شخصیت پیچیدہ ہی نہ تھی بلکہ اس کی تحریروں نے جن نزاعات کو جنم دیا ان کی بازگشت آج بھی سنی جا سکتی ہے لیکن جب ڈاکٹر ارنسٹ جونز نے اس کی ..... حالی کی حیات جاوید ہی کی مانند ..... مفصل سوانح عمری قلم بند کی تو اس کی شخصیت کے انسانی پہلو اجاگر کرنے کے لیے تمام ممکنہ ذرائع سے حصول مواد کرتے ہوئے شادی سے پہلے بیوی کے نام لکھے گئے محبت ناموں کو بھی شامل کتاب کر لیا. چنانچہ اس کتاب میں فرائڈ: ایک عظیم نفسیات دان ہی نہیں بلکہ مخصوص رجحانات کے حامل مرد کے روپ میں بھی نظر آتا ہے. یہ تو خیر ایک جامع سوانح عمری کا حال تھا.

بائرن انگریزی کا عظیم شاعر ہی نہیں بلکہ عظیم نزاعی شخصیت بھی تھا، اس کی شادی اور پھر بیوی سے ناچاقی بھی انہی نزاعات میں سے ایک تھی جو بائرن کی جنسی زندگی کے سمندر میں ایک لہر کی حیثیت رکھتی تھی. لیکن ولسن نائٹ —— (WILSON KNIGHT) نے صرف اسی ایک ناچاقی کے اسباب و علل کی چھان بین کے لیے "LORD BYRON'S MARRIAGE" میں جو تحقیقات کیں اور

ان سے جو چونکا دینے والے نتائج برآمد کیے۔ ان کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ "آئس برگ" کی حقیقت جاننے کے لیے سوانح نگار کو حقیقت کے یخ پانیوں میں کتنی گہرائی تک غوطہ لگانا پڑتا ہے"۔ [۱]

ہمارے شخصیت نگار کیوں ۱۹۴۸ء سے آگے نہ بڑھ سکے؟

کم از کم اقبال کے معاملہ میں تو ایسے محسوس ہوتا ہے گویا چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر ۔۔۔۔ بیشتر ٹھنڈے پانی سے خوفزدہ ہیں :

اقبال کیونکہ شاعر مشرق، مفکرِ اسلام اور حکیم الامت ہے۔ اس لیے اس کے بارے میں ہرگز ہرگز کوئی ایسی بات نہ لکھی جائے جس سے وہ انسان بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ مرد ثابت ہو سکے۔

پاکستان بننے سے پہلے بھی اقبال پر اہل قلم خامہ فرسائی کرتے رہے تھے لیکن گزشتہ ربع صدی میں تو اقبال سدا بہار موضوع کی حیثیت اختیار کر چکا ہے چنانچہ اقبالیات اب ایک مستند اصطلاح ہی نہیں بلکہ اس کے ذیل میں آنے والی کتب بارشتر سے کم نہ ہوں گی۔ لیکن حالت یہ ہے کہ تنقید کے نام پر لکھی گئی بیشتر تحریریں محض تشریحی نوعیت کی ہیں۔ اور یوں ان کی حیثیت کالج نوٹس سے زیادہ نہیں۔ (بعض تو واقعی کالج نوٹس ہیں) شاید اسی لیے اقبال کے صاحبزادہ جاوید اقبال کو لکھنا پڑا :

"Although the amount of literature which has been written on Iqbal is much greater than what has been written on any other Muslim Poet.

---

[۱] ۔ شادی ہی کی بات چلی ہے تو سید حامد جلالی کی تالیف "علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی والدہ آفتاب اقبال" سے ولسن نائٹ کی کتاب کا موازنہ کرنے پر واضح ہوتا ہے کہ اول الذکر میں سوائے جذباتیت کے اور کچھ بھی نہیں !

There is still nothing available which does justice to the humanity and complexity of the man, and to his deep involvement with and life-giving response to the deadness of the world in which he lived".

ترجمہ :۔"جہاں تک تعداد کا تعلق ہے تو جتنا زیادہ اقبال پر لکھا گیا اتنا اور کسی بھی مسلمان شاعر پر نہیں لکھا گیا۔ تاہم ابھی تک ایسا مواد دستیاب نہیں جس میں اس انسان کی پر پیچ شخصیت اور انسانیت سے انصاف کرتے ہوئے یہ اجاگر کیا گیا ہو کہ اقبال نے کس طرح گہری وابستگی سے اپنے گرد و پیش پھیلی دنیا کی مردنی کے مقابلے میں حیات بخش رد عمل کا اظہار کیا"

وہ اس ضمن میں مزید قمطراز ہیں :

"Still another reason seems to be the medieval type of love for the obscure and the abstract which is characteristic of many of our scholars and which tends to paralyse their minds and to prohibit the development of genuine and creative research among us. Such scholars tend to do only static research; and their achievement is to represent Iqbal---the warm and human iconoclast---As a cold man forbidding idol".

لہ۔ ۲ہ۔ اگلے صفحے پر ہیں۔

ترجمہ :- "ایک اور وجہ ازمنۂ وسطیٰ کی یادگار مجرّد اور پراسرار کے لیے وہ محبت بھی ہے جسے بیشتر محققین کا اہم ترین وصف قرار دیا جا سکتا ہے یہی ان کے اذہان کو مفلوج کرتی اور رہم میں حقیقتی اور تخلیقی تحقیق کی نشوونما میں رکاوٹ کی موجب بنتی ہے ایسے محققین محض مردہ تحقیق کے اہل ہوتے ہیں اور ان کی تمام کارگزاریوں کا ثمر اقبال ایسے گرم جوش اور بت شکن انسان کو محض ایک سرد اور ڈراؤنے "بت کے روپ میں پیش کرنا ہے "!

مندرجہ بالا اقتباسات میں ("HUMANITY") انسانیت "COMPLEXITY" (پیچیدگی) اور "ICONOCLAST" (بت شکن) ایسے الفاظ ہیں جنہیں اقبال کے نفسیاتی مطالعہ میں اساسی حیثیت نہ دینے پر بھی اہم اشارات یقیناً قرار دیا جا سکتا ہے.

گو اقبال کی سوانح حیات پر بعض بہت اچھی اور قابل قدر کتابیں لکھی گئیں اور کارآمد معلومات کے لحاظ سے ان کی افادیت بھی مسلّم! لیکن جہاں تک اقبال کو بحیثیت ایک انسان پیش کرنے کا تعلق ہے تو میرے خیال میں غالباً عبدالمجید سالک کی "ذکرِ اقبال" واحد ایسی سوانح عمری ہے جس میں ایسی کاوش ملتی ہے. ان کے بعد پروفیسر محمد عثمان کی "حیاتِ اقبال کا ایک جذباتی دور" میں اسی عنوان کا مقالہ اور عظیم فیروز آبادی کی "اقبال باکمال" میں "اقبال کی حیاتِ معاشقہ" نام کا مضمون...

ہ ۱. "JAVED IQBAL "STRAY REFLECTIONS" p.xxiv

ہ ۲. IBID p.xxix

وغیرہ میں کچھ ناگفتنی باتیں آگئی ہیں، جن کی اقبال کے ایک رشتہ دار خالد نظیر صوفی نے اپنی تالیف "اقبال درونِ خانہ" میں پرزور الفاظ میں تردید کی ہے۔

میرے خیال میں یہ سعی لاحاصل ہے۔ اقبال نے کبوتر اڑائے یا نہیں، شراب پی یا نہیں، گانا سننے کا شوق تھا نہیں ...... یہ اور اسی نوع کی دیگر باتوں کی تردید یا تائید کا آج کوئی عملی فائدہ نہیں ہے۔ فرض کریں یہ سب کچھ سستانے کے لیے تھا تو اس میں کیا حرج ہے؟ کیا اس سے اقبال کے فلسفۂ خودی کی اہمیت کم ہو جاتی ہے؟ اور اگر اقبال واقعی ایک کامل ولی اور صاحبِ کرامت پیر تھا تو کیا اس کی شاعرانہ عظمت کو ضرورت سے زیادہ چار چاند لگ جاتے ہیں؟ غالب نے اپنے عشق، شراب نوشی، جوئے اور جیل جانے کا اپنے خطوط میں خود ہی ذکر کیا ہے۔ کیا آج اسے ایک اخلاق باختہ شاعر سمجھتے ہوئے اس پر نفرین کی جاتی ہے؟ سر سید کا زمانہ اقبال کے مقابلے میں کہیں زیادہ ذہنی گھٹن، روایت پرستی اور تنگ نظری کا زمانہ تھا اور پھر اقبال کے برعکس سر سید کی اصل شہرت (یا بدنامی) مذہبی، سماجی اور تعلیمی میدانوں میں ایک اصلاح پسند کی تھی لیکن خود انہوں نے بھی اپنے بارے میں کمال بے تکلفی سے کام لیتے ہوئے یہ تک کہہ دیا:

> "میری لائف میں سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڈیاں کھیلیں، کنکوے اڑائے، کبوتر پالے، ناچ مجرے دیکھے اور بڑے ہو کر نیچری، کافر اور بے دین کہلائے اور رکھا ہی کیا ہے!"

کیا اس اعتراف سے سر سید مردود ہو گئے؟

اسی طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے جب اپنی "تردامنی" پر یوں ناز کیا،

> "اگر کسی کو اول روز سے اپنے زہد و پاکی کی خشک دامنی پر ناز ہو تو ہم کو بھی اپنی رندی و ہوسناکی کی تردامنی کا کوئی شکوہ نہیں جس کو عین

اکیس برس کی عمر میں (کہ جنونِ شباب کی سرمستیوں کا اصلی موسم ہوتا ہے) دونوں ہاتھوں سے اس طرح نچوڑا کہ ایک قطرہ بھی پانی نہ چھوڑا.۔۔۔۔ جو درد پہلے داغ اور پھر زخم بن کر رستا تھا اب ناسور بن کر خانۂ دل میں محفوظ ہے"

تو کیا ان کے عقیدت مندان سے متنفر ہو گئے؟

میرا یہ مقصد نہیں کہ اقبال (یا اس لحاظ سے کوئی بھی عظیم شخصیت) پر ضرور ہی کیچڑ اچھالا جائے. صرف افترا پردازی اور الزام تراشی سے ہی شخصیت اجاگر ہو سکتی ہے۔۔۔۔ اور ہم انہیں صرف گندگی کے حوالے سے ہی انسان تسلیم کر سکتے ہیں۔۔۔۔ ایسا نہیں اور نہ ہی ایسا ہونا چاہیئے لیکن اتنا ضرور ہے کہ حقائق سے چشم پوشی نہ ہو۔

اس نوع کی باتوں (بلکہ "معلومات") سے اس وقت فرق پڑتا ہے جب ان کی روشنی میں فن کار کی شخصیت میں کوئی نمایاں تغیر یا انقلاب رونما ہوتا ہو یا ان سے اس کے فن کی نئی جہت سامنے آتی ہو یا پھر بعض فن پاروں پر نئے زاویے سے یوں روشنی پڑے کہ ان کے معانی میں وسعت یا مفہوم میں گہرائی پیدا ہوتی ہو۔ اگر شراب نوشی سے فن متاثر نہیں ہوتا تو آج کے ناقد کے لیے اس پر زور دینا بے معنی ہے جب کہ سوانح نگار کے لیے یہ ایک عام دلچسپی کی مگر ثانوی اہمیت والی معلومات ہو گی ہم لوگ خاموشی کی سازش کے ماہر ہیں، اس لیے اخفا سے کام لینا فطرتِ ثانیہ ہے جس کے نتیجے میں اقبال کو شاعری کا کمپیوٹر سمجھ لیا گیا ہے. ایسا کمپیوٹر جس میں "الہام" کے بٹن پر انگلی رکھی اور کھٹ سے ایک بلند پایہ نظم مثلاً "مسجد قرطبہ" باہر آ گئی۔

(۳)

عطیہ بیگم فیضی اردو ادب میں اب ایک LEGEND ایسی حیثیت اختیار کر چکی ہیں۔ یہ تو وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ وہ واقعی شبلی کے لیے فینی برآن اور اقبال کے لیے بیسٹریس تھی۔ لیکن اتنا یقینی ہے کہ اردو کے ان دو عظیم ادیبوں نے عطیہ کی شخصیت سے بہت گہرے اثرات قبول کیے۔ چنانچہ شبلی نے قصر معلّٰی (جزیرہ جنجیرہ) میں عطیہ کی میزبانی کے بعد یہ کہا:

کسی کو یاں خدا کی جستجو ہوگی تو کیوں ہوگی
خیال روزہ و فکرِ وضو ہوگی تو کیوں ہوگی
جو دو دن بھی بسر کرے گا اس قصر معلّٰی میں
اسے خلد بریں کی آرزو ہوگی تو کیوں ہوگی
(۵ راکتوبر ۱۹۰۹ء بمقام جنجیرہ)

یاد صحبت ہائے رنگین جو جزیرہ میں رہیں
وہ جزیرہ کی زمیں تھی یا کوئی مے خانہ تھا
لطف تھا، ذوق سخن تھا صحبت احباب تھی
مطرب در ود و سرود و ساغر و پیمانہ تھا
(۱۷ ، اکتوبر ۱۹۰۹ء بمبئی)

اپنے جداگانہ انداز زیست، تعلیم و تربیت اور زمان و ماحول میں انقلابات کے باوجود شبلی اور اقبال میں بعض خصوصیات کا اشتراک بھی ملتا ہے جن کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا مثلاً دونوں نے فارسی ادب و زبان کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور فارسی کے بہت اچھے شاعر بھی تھے۔ دونوں کو فلسفے سے گہرا شغف تھا بلکہ عجیب اتفاق

ہے کہ دونوں نے پروفیسر آرنلڈ سے راہنمائی حاصل کی۔ (اقبال تو خیر آرنلڈ کے شاگرد تھے ہی) دونوں کو مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا احساس ہی نہ تھا بلکہ اس کے دوبارہ حصول کے خواہاں بھی تھے۔ ادبی خدمات کے صلہ میں دونوں انگریزوں کے خطاب یافتہ تھے۔ آخری اور اہم ترین یہ کہ دونوں عطیہ سے متاثر ہوتے اور بری طرح سے! اس ضمن میں دونوں کی عمروں کا تفاوت بھی قابلِ غور ہے۔

مولانا شبلیؔ (پیدائش: مئی ۱۸۵۷ء) ۱۹۰۶ء میں جب بمبئی گئے تو خاندان فیضی سے تجدید تعلقات ہوئی (شبلیؔ اس سے قبل عطیہ کے والد حسن فیضی سے استنبول میں مل چکے تھے) گویا اس وقت مولانا کی عمر ۴۹ برس تھی۔ اس سے قبل وہ دو شادیاں کر چکے تھے۔ بلکہ دوسری بیوی (متوفی: ۱۹۰۵ء) کا غم غلط کرنے بمبئی آئے تھے۔ شبلیؔ عمر کے آخری دور میں تھے۔ (انتقال: ۱۸ نومبر ۱۹۱۴ء) جب کہ اقبال کا معاملہ اس کے برعکس تھا۔ اقبال کی تاریخ پیدائش نزاعی ہے اگر ۹ نومبر ۱۸۷۷ء کو درست تسلیم کر لیا جائے تو گویا ۲۸ سال کی عمر میں اقبال نے ۱۹۰۵ء میں حصول تعلیم کے لیے عزم یورپ کیا

ایک جوانی گزار چکا تھا اور دوسرا جوان تھا شبلی کا متاثر ہونا بلکہ ڈاکٹر وحید قریشی کے الفاظ میں "عشق کرنا بجھتے چراغ کی آخری بھڑک تھی" ادھیڑ عمر شبلی جس جذباتی تموّج کا شکار ہوئے اس کا نتیجہ تخلیقی عمل کی تیزی کی صورت میں ظاہر ہوا اور گیارہ ستمبر ۱۹۰۶ء کو مہدی افادی کے نام اپنے ایک مکتوب میں لکھا،

"انیس برس بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا!"

فرائڈ نے جنسی ارتفاع "SEX SUBLIMATION" کا جو نظریہ پیش کیا ہے۔ اس پر بہت سے اعتراضات کیے گئے ہیں لیکن شبلیؔ ایسی مثالوں کی موجودگی میں اس کی صداقت سے انکار ممکن نہیں رہتا۔

اس جذباتی تموج نے ارتفاع پذیر ہو کر تخلیقات کی صورت میں تسکین

پائی بلہ چنانچہ اس وقت کی فارسی غزلیں جب "دستۂ گل" کے نام سے ۱۹۰۸ء میں طبع ہوئیں تو ان غزلوں کا رنگ دیکھ کر حالی نے شبلی کو یوں لکھا:

"..... کوئی کیوں کر مان سکتا ہے کہ یہ اس شخص کا کلام ہے، جس نے سیرۃ النعمان، الفاروق اور سوانح مولانا روم جیسی مقدس کتابیں لکھیں غزلیں کا ہے کو ہیں شراب دو آتشہ ہیں جس کے نشہ میں خمار چشم ساقی بھی ملا ہوا ہے"

غالباً حالی نے ایسے اشعار کو پڑھ کر یہ رائے دی ہوگی،

من فدائے بتِ شوخے کہ بہ ہنگامِ وصال
بمن آموخت خود آئینِ ہم آغوشی را

شبِ وصل است حیا گر بگزاری چہ شود
یک دمم تنگ در آغوش فشاری چہ شود

از تو ناید گرہ بند قبا وا کردن
اگر ایں عقدہ بمن باز سپاری چہ شود[2]

---

[1] - بقول شبلی: پیے تواں برد کہ ایں زمزمہ بے چیزے نیست
شبلی ایں تازہ نوا ہا کہ چوں مستاں زدہ ام

[2] - مزید معلومات کے لیے ملاحظہ ہو:

(۱) "شبلی کی حیات معاشقہ" ڈاکٹر وحید قریشی

(۲) "شبلی کی رنگین راتیں" مولوی محمد امین زبیری

شبلی نے بہت گھٹے ماحول میں زندگی بسر کی تھی، وہ تو ان کے مزاج کی "عجمیت" اور شاعری نے بچا لیا ورنہ ملاؤں میں گھرا شبلی عطیہ سے متاثر ہونے کی بجائے اسے دیکھ کر لاحول پڑھتا کہ ۲۳ برس کی دوشیزہ بلا نقاب نامحرموں میں گہری فلسفہ پر گفتگو کرتی ہے. شبلی کا ذہن تو عطیہ ایسی عورت کو مسترد کر سکتا تھا لیکن شاعر کا دل نہیں. اور اسی لیے جذباتی ابال تخلیقی ابال بنا. اس میں عمر کا کوئی قصور نہیں!

لیکن کشمیری النسل اقبال کا معاملہ جداگانہ تھا کہ رگوں میں پنجابی خون دوڑ رہا تھا..... یہ تو بالکل واضح ہے لیکن وہ کس قسم کا جوان تھا، اس کی جذباتی ساخت کیا تھی بحیثیت ایک مرد اس کی پسند و ناپسند کیا تھی. اس ضمن میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا. کچھ تو اس لیے کہ ہمارے سوانح نگاروں نے ان امور کو درخور اعتنا نہ سمجھا اور کچھ اس لیے بھی کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں دانستہ (یا غیر دانستہ طور پر) اس نوع کے اشارات سے احتراز کیا. اقبال نے بھی غالب کی مانند بے شمار خطوط لکھے. ان میں مداحوں، ناقدوں اور پرستاروں کے علاوہ بے تکلف دوست اور مشفق احباب بھی شامل تھے. لیکن سوانحی نکات کے لحاظ سے ان خطوط کی اہمیت برائے نام ہے. ان میں فلسفہ، قوم، اسلام، خودی، ادب و فن غرضیکہ زندگی کے ہر پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے. لیکن ان خطوط میں اگر کوئی اقبال کو تلاش کرے تو یہ سعی لا حاصل ہوگی، جب کہ غالب نے اپنے خطوط میں خود کو عریاں کر دیا اس لیے غالب کی زندگی اور فن پر ایک سے زائد نفسیاتی مقالات لکھے جا سکتے ہیں، جب کہ اقبال کے بارے میں اس جرم کا ارتکاب کرنے کے لیے تو ڈھنگ کے حوالے بھی نہیں ملتے! اگر عطیہ بیگم کے خطوط اور ڈائری سے اقتباسات نہ طبع ہوتے تو اقبال اور ان کے ساتھ شبلی کی زندگی کے یہ اہم ترین موڑ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے نگاہوں سے اوجھل رہتے.

شبلی اور اقبال کے ضمن میں البتہ ایک اساسی فرق ملحوظ رکھنا چاہیئے شبلی

جب عطیہ سے ملے تو انہوں نے زندگی میں جو کچھ کرنا تھا وہ سب کسی حد تک کر چکے تھے ملک کے علمی و ادبی حلقوں میں ان کی جو شہرت بنی تھی وہ بن چکی تھی۔ اس لیے شبلی پر عطیہ بیگم کے اچھے (یا برے) اثرات زیادہ دور رس نہ ثابت ہو سکتے تھے. جذباتی ابال پیدا ہوا اور فارسی کی تیز و تند غزلوں نے "سیفٹی والو" کا کام کیا لیکن اقبال کی بات اور تھی، گو اقبال نے یورپ جانے سے پہلے ہی شاعری شروع کر رکھی تھی. لیکن اس نے ابھی تک اپنے لیے نہ تو کوئی شاعرانہ مسلک اختیار کیا تھا اور نہ ہی کوئی قومی نقطۂ نظر! ہو سکتا ہے یہ سب کچھ اس کے تحت الشعور میں ہو لیکن ابھی تک اقبال "اقبال" نہ بنا تھا۔ اس لیے اس دور کے ان واقعات و حوادث کی بے حد اہمیت ہو جاتی ہے جو کسی نہ کسی طرح سے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر، اقبال کے جذبات میں ہلچل پیدا کرنے کے لیے کسی محرک کی صورت اختیار کر سکتے تھے.

اقبال کو ایک مفکر، معلم اور فلسفی کے روپ میں پیش کرنے والے یہ فراموش کر دیتے ہیں کہ کبھی وہ بھی جوان ہوگا۔ اور قلب و نظر اور ذہن متنوع اثرات کی آماجگاہ بھی بنے ہوں گے. چنانچہ اگر غلطی سے کوئی چونکا دینے والی بات سامنے آجائے تو ذہن کو گویا ۴۴۰ وولٹ کا جھٹکا لگتا ہے. مثلاً اقبال کی یادداشتوں پر مشتمل نوٹ بک "STRAY REFLECTIONS" (مرتبہ: جاوید اقبال) میں اقبال نے ایک موقع پر یہ بتاتے ہوئے کہ اس کی زندگی میں ہیگل، گوئٹے، غالب، بیدل اور ورڈزورتھ کے افکار و نظریات اور شاعری نے کیا کردار ادا کیا اس امر کا بھی اعتراف کیا کہ ورڈزورتھ نے "زمانۂ طالب علمی میں مجھے دہریت سے بچایا" (ص ۵۴) یہ اعتراف اتنا خطرناک نہیں جتنا بظاہر لفظ "دہریت" سے معلوم ہوتا ہے اور اسے اقبال کے افکار و نظریات کے ارتقائی مدارج میں خصوصی اہمیت بھی نہیں دی جا سکتی. لیکن اتنا ضرور ہے کہ اس سے اقبال کے ذہن کے ایک خاص رُخ کا اندازہ یقیناً لگایا جا سکتا ہے.

جاوید اقبال نے اس کی توجیہہ یوں کی ہے :

"زمانۂ طالب علمی کی یہ دہریت اس کے ذہن کے محتسبانہ رویہ اور استفسار پسندی کی غمازی ہے وہ ان میں سے نہیں تھا جو دوسروں پر اعتبار کرتے ہوئے کسی بھی شے کو تسلیم کر لیتے ہیں"

یہ توجیہہ کچھ غلط نہیں اور مشرقی روایات اور مذہبی عقائد میں پروان چڑھے ذہن نے مغرب کے فلسفہ اور سائنس کے تجزیاتی انداز سے پہلی مرتبہ روشناسی پر یقیناً اعتقاد کی بنیادوں کو متزلزل پایا ہوگا، لیکن میرے خیال میں بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی کیونکہ یہ "دہریت" اعتقادی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک مخصوص ذہنی رویے کی بھی غماز ہے اور وہ ہے انتہا پسندانہ رویہ : یہ انتہا پسندی ہی تھی جس نے پہلے اس میں دہریت کو ابھارا اور پھر اس کے ردعمل میں وہ تمام عمر ہر نوع کی بت پرستی کے خلاف جہاد کرتا رہا۔ اقبال نے اسی نوٹ بک میں ایک موقع پر یہ بھی لکھا ہے :

"If you wish to be heard in the noise of this world, let your soul be dominated by a single idea. It is the man with a single idea who creates political and social revolutions, establish empires and gives law to the world". (p.155)

ترجمہ : "اگر تم اس دنیا کے شور میں اپنی آواز کی سماعت چاہتے ہو تو اپنی روح کو کسی ایک تصور کی تابع فرمان کر دو۔ یہ ایک تصور والے ذہن کا حامل انسان ہی تو ہے جو سیاسی اور سماجی انقلابات برپا کرتا ہے، حکومتوں کی تشکیل کرتا اور دنیا کو قوانین دیتا ہے"

اقبال نے جس یک رخہ ذہن کی توصیف کی ہے اسے کسی حد تک اقبال کی اپنی

شخصیت کا عکس بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور اس امر پر زور دینے کی ضرورت ہی نہیں کہ انتہا پسندی کا کرداری سانچہ یک رخہ ذہن سے جنم لیتا ہے، اقبال کی صورت میں یہ انتہا پسندی فلسفہ کے روپ میں جلوہ گر ہوئی اور یک رخہ ذہن کو اپنی کارکردگی کے لیے دو نقاط کے درمیان مختصر ترین فاصلہ نہ طے کرنا پڑا۔

اقبال نے مشرقی روایات کے حامل ایک دیندار مسلم گھرانے میں جنم لیا ابتدائی تعلیم اور ایف اے سیالکوٹ میں پاس کرنے تک یہ اثرات کسی ذہنی مزاحمت کے بغیر عمل پیرا رہے۔ لیکن سیالکوٹ (جو اس وقت محض ایک قصبہ تھا) سے نکل کر لاہور جیسے شہر میں آکر اور گورنمنٹ کالج میں فلسفہ کی تعلیم نے ذہن میں بھونچال پیدا کیا ہوگا۔ اس کا علاج ورڈز ورتھ کی فطرت پرستی میں تلاش کیا۔ یہ عارضی دور ہوگا اصل بات یہ ہے کہ فلسفہ کی دہریت کا علاج ..... علاج بالمثل کے مصداق ... بھی فلسفہ ہی میں تلاش کیا ہوگا .... جیسے جیسے اقبال کے فلسفیانہ مطالعہ کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا ویسے ویسے ہی وہ فلسفیانہ تضادات کو فلسفہ سے ہی دور کرنے میں کامیاب ہوتا گیا۔ شاید اسی لیے وہ نطشے کو بھی لفظ دہریہ کے عام مفہوم میں "دہریہ" تسلیم کرنے کو تیار نہ تھا۔ اس لیے کہ اس نوع کی دہریت خود اس میں بھی چھپی رہی۔

(۴)

یہی انداز اس کی جذباتی زندگی میں بھی کارفرما نظر آنے گا۔ پہلی شادی سے اقبال خوش نہ تھا۔ یورپ میں عطیہ سے ملاقات ہوئی اور ہم مذاقی اور ہم مشربی کو اس نے جذباتی ناآسودگی کے لیے باعثِ تسکین بنانے کی سعی کی لیکن بوجوہ یہ بات نہ بن سکی۔ اس کی وجہ اقبال تھا یا عطیہ ..... اس ضمن میں وثوق سے اب کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن اتنا یقین ہے کہ علاج بالمثل کے طور پر دو شادیاں مزید ضرور کیں۔

اسی نوٹ بک میں "حقیقی شادی" کے بارے میں اقبال کی یہ رائے بھی قابلِ غور ہے:

"The beauties of nature can be realised only through the eyes of a lover. Hence the importance of a true marriage". (p.133)

ترجمہ: "حسنِ فطرت کے اثرات کا صرف ایک محبوب کی آنکھ سے ہی خود میں انجذاب ممکن ہو سکتا ہے۔ اور اسی میں حقیقی شادی کی اہمیت مضمر ہے"

اقبال نے عام روایتی انداز میں میاں بیوی کو دو پہیئے قرار دے کر شادی کو چھکڑے میں تبدیل نہ کیا بلکہ اسے حُسنِ فطرت سے ہم آہنگ کرکے اس کے لیے ایک وسیع تر تناظر ہی مہیا نہ کیا۔ بلکہ فطرت کے حوالہ سے اس رشتہ کی جڑیں بھی انسانی فطرت میں پیوست کر دیں۔ اس کا حوالہ ایک فلسفیانہ مقولہ کے طور پر نہیں دیا گیا، نہ ہی اسے "ملفوظاتِ اقبال" کے طور پر پیش کیا گیا۔ بلکہ اس امر کی طرف اشارہ کرنے کے لیے کہ ایک ناکام شادی اور یورپ میں پربہار[1] زندگی کے بعد ۳۳ سالہ اقبال شادی کو کیا سمجھتا تھا۔ یہ وہ وقت تھا.... (۱۹۱۰ء) جب اقبال کی جذباتی ناآسودگی عروج پر تھی۔ لیکن شادیاں ہو جانے اور زندگی میں ایک بلند مقام حاصل کر لینے کے بعد اقبال نے شادی کے بارے میں بالکل عملی قسم کا مقولہ پیش کیا۔ چنانچہ سر راس مسعود کو ایک خط میں یوں لکھا:

---

[1] "جب میں انہیں خط لکھوں گا تو انہیں ان دنوں کی یاد دلاؤں گا جبکہ آپ جرمنی میں تھیں۔ آہ! وہ دن جو پھر کبھی نہ آئیں گے"

(اقبال از عطیہ بیگم، ص ۵۶)

"شادی کا بنیادی مقصد صالح، توانا اور خوش شکل اولاد پیدا کرنا ہے
اور رومان کا اس میں دخل نہ ہونا چاہیئے"۔

حُسنِ فطرت کی جگہ حسنِ اولاد نے کیوں لے لی؟

کیا یہ اعترافِ شکست ہے یا اقبال کی نفسیاتی ساخت ہی ایسی تھی۔ اس سوال کے جواب کے لیے آخری وقت کے اقبال سے قطع نظر کر کے یورپ میں قیام کے زمانہ کی طرف لوٹنا ہوگا، اس لیے کہ وہ تین سال کا عرصہ حیاتِ اقبال کا اہم ترین موڑ ثابت ہوتا ہے۔ شاعرانہ اور فلسفیانہ لحاظ سے بھی اور جذباتی لحاظ سے بھی!

ہر چند کہ اقبال نے بعد میں یہ دعویٰ بھی کیا:

"میری زندگی میں کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں جو اوروں کے لیے سبق آموز ہو سکے"۔ [1]

لیکن حیاتِ اقبال کا جائزہ لینے پر ایک سے زائد واقعات نظر آجاتے ہیں:

"ابھی اقبال کی عمر بیس برس کی بھی نہ تھی کہ شیخ نور محمد صاحب نے اپنے حسنِ انتخاب سے ایک عظیم المرتبت خاندان میں ان کی شادی کر دی یہ شادی غالباً ۱۸۹۳ء میں ہوئی۔ اقبال کی یہی پہلی بیوی ہیں جن کے سر پر ہاتھ رکھ اپنی بہو بنا کر ان کے والد محترم شیخ نور محمد صاحب اور ان کی والدہ ماجدہ اپنے گھر لائی تھیں۔ یہی اور صرف یہی بیوی تھیں۔ جو ان کے والدین کے سایۂ عاطفت میں رہیں۔ یہ مقدس بیوی سرزمین حجاز میں پیدا ہوئیں۔ اور دس سال تک اپنے والد بزرگ کے ہمراہ وہیں قیام پذیر رہیں اور بار بار حج کرنے کا شرف انہیں حاصل ہوا۔ ان

---

[1] ۔ مکتوب بنام عشرت رحمانی "اقبال نامہ" ص: ۴۲۶

بیوی کی اور علامہ کی خوش دامن کی دوسری زبان عربی تھی ۔ ماں بیٹیاں بے تکان عربی بولتی تھیں ۔قابل باپ نے شریفانہ پردہ کی قید کے اندر دینی تعلیم کے زیور سے اپنی بیٹی کو خوب آراستہ کیا تھا۔ یہ بیوی صبر و شکر، اطاعت گزاری اور سلیقہ شعاری میں اپنا جواب نہ رکھتی تھیں۔ ان کا نام نامی کریم بی بی تھا[1] علامہ کے لیے یہ انتخاب ان کے لیے والد بزرگ کا تھا جو صاحب بصارت بھی تھے اور صاحب بصیرت بھی۔ کیا اس بیوی کو عام قسم کی رفیقۂ حیات قرار دیا جانا صورت، سیرت، دولت حشمت، نسب، شرافت کسی لحاظ سے بھی درست ہو سکتا ہے .... اولاد پیدا ہوئی۔ لڑکی کا نام خود علامہ نے معراج[2] بیگم رکھا اور لڑکا پیدا ہوا تو اس کا نام خود آفتاب[3] اقبال تجویز فرمایا[4]"

اقبال کی شادی ایف اے کا امتحان دینے کے بعد ہوئی بلکہ بقول سالک: "جب بارات سیالکوٹ سے گجرات جانے کے لیے تیار ہوئی، سہرا باندھا گیا، اقبال گھوڑے پر سوار ہو گئے، تو پاس ہونے کی خوشخبری کا تار آیا[5]"

---

[1] - وفات : ۱۹۴۶ء

[2] - عرصۂ حیات : ۱۹۱۴ء - ۱۸۹۷ء

[3] - پیدائش : ۱۸۹۹ء

[4] - علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدۂ آفتاب اقبال۔ (مولف، سید حامد جلالی) ص ۲۱، ۲۹۔ "ذکر اقبال" میں سالک نے بیٹی کا نام مریم لکھا ہے جو کہ غلط معلوم ہوتا ہے۔

[5] - "ذکر اقبال" ص : ۱۵

بالفاظِ دیگر یہ ایک کامیاب بیوی کا شگون تھا اور دلہن کے بھاگوان ہونے کی نشانی! پھر یہ شادی کیوں ناکام ثابت ہوئی؟ کیا اقبال نے شادی سے کچھ ایسے تقاضے وابستہ کر رکھے تھے۔ جن کی تسکین اس شادی سے نہ ہوسکی۔

ہمارے ملک میں شادی ایک طرح کا جبر اور لاٹری کا کھیل بن چکی ہے والدین اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق جو رشتہ طے کرتے ہیں۔ ان کی کامیابی کے بارے میں ان کے صرف اندازے ہوتے ہیں۔ خود دولہا دلہن کو علم نہیں ہوتا کہ ہماری کیسے گزرے گی۔ ایک ایف اے کا طالب علم جس نے ابھی تک نہ تو زندگی کے گرم و سرد تجربات حاصل کیے نہ تلخ ترش حوادث سے دوچار ہوا۔ ابھی زندگی میں اس کا کوئی مقام متعین نہیں ہوا بلکہ وہ تو ابھی تک یہ بھی نہیں جانتا کہ اسے کونسا مقام حاصل کرنا ہے۔ ان حالات میں ایک ناتجربہ کار TEEN AGER کا والدین کے حکم کی تعمیل میں دولہا بننا اور بات ہے اور پڑھ لکھ کر اور یورپ کی آزاد فضا دیکھ کر اس دلہن سے نباہ کرنا قطعی جداگانہ بات ہے۔ شادی کی کامیابی میں کئی پیچیدہ عوامل کارفرما ہوتے ہیں، جن میں سے طبیعتوں کی ہم آہنگی کو غالباً سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے اسی سے دونوں میں وہ ذہنی مطابقت پیدا ہوتی ہے کہ شادی دوستی میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ اسی لیے بیوی کی صورت، سیرت، دولت، حشمت، نسب اور شرافت کے باوجود بھی شادی ناکام ہوسکتی ہے اور ایسی صورت میں دونوں ہی بےقصور ہوسکتے ہیں۔ وجوہات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں۔ یہ واضح ہے کہ اقبال کی پہلی شادی ناکام رہی۔ عطیہ بیگم کے نام ۹ راپریل ۱۹۰۹ء کے مکتوب میں بہت تلخ لہجہ میں اقبال نے اپنی شادی کا ذکر کیا ہے:

"ہاں! میں نے علی گڑھ کی فلسفہ کی پروفیسری قبول کرنے سے انکار کر دیا ہے اور چند دن ہوئے میں نے لاہور گورنمنٹ کالج میں تاریخ کی

پروفیسری قبول کرنے سے بھی انکار کر دیا ہے۔ میں کسی قسم کی ملازمت
کرنا نہیں چاہتا۔ میرا مقصد یہ ہے کہ میں جلد سے جلد اس ملک سے
بھاگ کر کہیں چلا جاؤں۔ آپ کو اس کی وجہ معلوم ہے۔ میں اپنے
بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں اور یہی چیز مجھے روک رہی ہے
میری زندگی سخت مصیبت بنی ہوئی ہے۔ وہ مجھ پر کوئی سی بھی بیوی
زبردستی منڈھ دینا چاہتے ہیں۔ میں نے اپنے والد کو لکھ دیا ہے کہ
انہیں میری شادی ٹھہرانے کا کوئی حق نہ تھا۔ بالخصوص جب کہ میں
نے اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا۔ میں اسکی کفالت
پر بالکل رضامند ہوں لیکن میں اسے اپنے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن
بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں۔ انسان ہونے کی حیثیت سے مجھے اور
خوشی حاصل کرنے کا حق ہے۔ اگر سوسائٹی مجھے وہ حق دینے سے انکار
کر دے تو میں دونوں کا کھلم کھلا مقابلہ کروں گا۔ واحد علاج یہ ہے کہ میں
اس بدبخت ملک کو چھوڑ کر کہیں اور چلا جاؤں یا پھر شراب نوشی اپنا
لوں جو خودکشی کو آسان بنا دیتی ہے۔ کتابوں کے یہ مردہ، بنجر اوراق
مجھے مسرت نہیں دے سکتے۔ میری روح میں کافی آگ پنہاں ہے، جو
انہیں جلا سکتی ہے اور تمام سماجی رسوم کو بھی! آپ کہیں گی کہ ایک
اچھے خدا نے یہ تمام چیزیں پیدا کی ہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو مگر اس
زندگی کے واقعات ایک مختلف نتیجہ کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ کسی
اچھے خدا[1] کی بجائے کسی قادر مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان

---

[1] (حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ کریں)

ہے. براہ کرم ان خیالات کے اظہار کے لیے معاف کیجیے گا. میں ہمدردی کا خواستگار نہیں ہوں. میں تو صرف اپنی روح کے بوجھ کو اتار دینا چاہتا تھا. آپ میرے بارے میں سب کچھ جانتی ہیں اور اسی وجہ سے میں نے اپنے خیالات کو الفاظ کا جامہ پہنانے کی جرأت کی ہے. مجھے امید ہے کہ آپ سمجھ گئی ہوں گی کہ میں نے ملازمت سے کیوں انکار کیا"۔ [۱۵]

یہ خط اقبال کی شدید ترین جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے اگر اس خط کا تحلیلی مطالعہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل امور واضح ہوتے ہیں :

١ "اس ملک سے بھاگ کر کہیں چلا جاؤں"؛

٢ "اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں"؛

٣ شادی کے ضمن میں "اس قسم کے تعلق میں پڑنے سے انکار کر دیا تھا."

٤ "کسی قادر مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے"؛

اس خط میں ملک سے فرار کا جو شدید جذبہ موجزن ہے وہ دراصل شادی کی پیدا کردہ جذباتی الجھنوں کی بناء پر ہے. گو اقبال نے سب کچھ واضح الفاظ میں تو نہیں لکھا. لیکن اس میں جو اشارات ملتے ہیں. ان سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اقبال

---

۱۵ - دیکھیے صفحے کا حاشیہ ۷، اس کے برعکس ۲۰ مئی ۱۹۳۷ء کو ڈاکٹر عباس علی خان کو یہ لکھا: انسان صرف جو یائے محبت اور اپنے یار حقیقی کی دھن میں لگا رہے باقی تمام عبث اور خیالی دنیا کا ہے، سو وہ فلسفہ ہے ہم اس کو ڈھونڈتے رہیں جو ہم کو ڈھونڈنا چاہتا ہے اس کو ڈھونڈیں خوب ڈھونڈیں اور اتنا ڈھونڈیں کہ اپنے آپ کو پالیں"۔

(اقبال نامہ ؛ ص ۲۹۷)

۱۶ - "اقبال از عطیہ بیگم" (مترجم : ضیاء الدین احمد برنی) ص : ۵۲-۵۱

نے اس شادی سے انکار کیا تھا یا کم از کم اپنے والدین کو یہ ضرور احساس کرانے کی کوشش کی تھی کہ وہ فی الحال شادی کے جھنجھٹ میں نہیں پڑنا چاہتا۔ ۱۸۹۳ء میں ایک نوخیز جوان اپنی پسند یا ناپسند کو زیادہ شدید لہجہ میں جارحانہ انداز سے اپنے والدین پر نہ ٹھونس سکتا تھا، اگر اقبال عام انسانوں کی مانند ہوتے، فلسفہ نہ پڑھتے، یورپ نہ جاتے تو شاید یہ نباہ ہو جاتا، لیکن یورپ سے واپسی کے بعد گھٹن کا احساس کچھ زیادہ ہو گیا ہوگا۔ یہ اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس ضمن میں ان کے بڑے بھائی نے بھی خاصا اہم کردار کیا ہوگا: "میں اپنے بھائی کا ایک قسم کا اخلاقی قرضدار ہوں اور یہی چیز مجھے روک رہی ہے"۔ کس بات سے روک رہی ہے؟ اقبال نے اسکی وضاحت نہ کی لیکن "میں اس کی کفالت کرنے پر بالکل رضامند ہوں، لیکن اسے ساتھ رکھ کر اپنی زندگی اجیرن بنانے کے لیے ہرگز تیار نہیں ہوں" سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال غالباً طلاق دینا چاہتے ہوں گے، جو بھائی کے اخلاقی جبر کی وجہ سے نہ ہو سکی۔ لیکن سید حامد جلالی صاحب کی اور ہی رائے ہے۔ ان کے بقول:

"آفتاب اقبال جس شفقت کے حق دار تھے۔ اپنی مظلوم ماں کا بیٹا ہونے کی وجہ سے اس سے وہ ۱۳ - ۱۹۱۲ء کے بعد جب کہ علامہ نے شادیوں کا سلسلہ شروع کیا، ایک حد تک محروم ہو گئے تو اس میں ان کا کیا قصور، حضرت علامہ نے جس طرح بیوی کو بے حق کیا۔ اسی طرح اس کے بیٹے کو بے حق کیا اور اس ظلم ناروا میں ان کے بھائی عطا محمد کا بڑا ہاتھ تھا وہ یہ چاہتے تھے کہ آفتاب اقبال کی بجائے ان کا اپنا بیٹا جو قریب قریب آفتاب صاحب کے ہم عمر ہے، علامہ کی توجہ کا مرکز بن جائے۔ چنانچہ یہی ہوا۔ الغرض عطا محمد صاحب موصوف کا رویہ علامہ کے بیوی بچوں کے ساتھ ہمیشہ سے نہایت سخت اور معاندانہ تھا۔ آفتاب اقبال کو

زدوکوب کرنا، سب وشتم سے پیش آنا ان کا معمول تھا۔ عطا محمد صاحب کا ظالمانہ سلوک والدۂ آفتاب اور ان کی اولاد کے لیے سوہانِ روح بنا ہوا تھا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ سب سے کمزور اور مظلوم آفتاب اقبال اور ان کی والدہ تھیں جوان صاحب کا خصوصی شکار تھیں۔ بیوی کو شوہر سے بیٹے کو باپ سے جدا رکھنا یہ جناب عطا محمد کا محبوب مشغلہ تھا؛ [۱]

اقبال کے محولہ بالا خط کا آخری حصہ نفسیاتی لحاظ سے بے حد دلچسپ ہے کہ خدا پر شیطان کو ترجیح دینا اس اعصابی تناؤ اور ذہنی پژمردگی کی بنا پر ہے، جس کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ ملک سے فرار چاہتے تھے۔ لیکن اس کے ساتھ زمانہ طالب علمی کی "دہریت" کے اعتراف کو ملحوظ رکھ کر اتنا اندازہ تو لگایا جا سکتا ہے کہ اقبال نے خدا کے روایتی تصور کو کبھی بھی دل سے قبول نہ کیا ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمیں دکھوں اور پریشانیوں کو حکمِ خدا سمجھ کر سر تسلیم خم کرنے کی تلقین کی جاتی رہی ہے۔ لیکن اقبال نے اسے تسلیم نہ کیا۔ اس کا یہ کہنا "ایک اچھے خدا کی بجائے کسی قادرِ مطلق شیطان پر یقین لے آنا زیادہ آسان ہے؛" جہاں اس شدید نفسی کرب کا غماز ہے جس میں مبتلا ہو کر انسان خدا کو گالیاں دینے تک پر اتر آتا ہے۔ وہاں تقابل کے لیے شیطان کو قادرِ مطلق قرار دینا بذاتِ خود ایک اہم نفسیاتی اشارہ ہے۔

(۵)

اسی اشارے سے وابستہ امکانات پر مزید روشنی ڈال کر بات کو اور بھی پھیلایا جا سکتا ہے۔ اقبال کے ذہنی رجحانات اور مخصوص شخصی میلانات کے بارے میں ہمیں کوئی

---

[۱] "علامہ اقبال اور ان کی پہلی بیوی یعنی والدۂ آفتاب اقبال"۔ (مصنف: سید حامد جلالی، ص: ۴۱-۳۹

خاص معلومات حاصل نہیں ہیں۔ لیکن اتنا ہے کہ بعض امور میں تو اقبال خود اپنے اس مصرع کی تفسیر معلوم ہوتا ہے:

قلبِ او مومن دماغش کافر است

اس خط سے وابستہ جذبات اور تلازمات کے تناظر میں اقبال کے تصورِ ابلیس کا مطالعہ کریں تو کیا اقبال اس سے مرعوب نظر نہیں آتا۔ جبریل اور ابلیس کے مکالمہ میں اقبال نے ابلیس کو ہر طرح سے فوقیت دی ہے چنانچہ جبریل کے اس سوال:

ہمدمِ دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟

کے جواب میں ابلیس کا یہ کہنا:

سوز و ساز و درد و داغ و جستجوئے و آرزو

اور پھر یوں طعنہ زن ہونا:

میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ہو! اللہ ہو! اللہ ہو!

ان اشعار کے ساتھ ساتھ اگر خدا کے بارے میں کہے گئے اشعار بھی پیش نظر رکھیں تو شکوہ و شکایت سے قطع نظر خدا کی ہمسری:

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

کے ساتھ ساتھ تسخیر خدا کا جذبہ بھی ملتا ہے:

یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

یہ اور اسی نوع کے اشعار کے پیچھے کہیں ۱۹۰۹ء کی جذباتی ناآسودگی اور اس سے وابستہ حسرت و یاس کا شدید ردعمل تو کارفرما نہیں؟

اب بات خدا تک آپہنچی ہے تو اس ضمن میں ڈاکٹر اجمل صاحب نے ایک نئے

ہی زاویہ سے اقبال کی شخصیت کو اپنے ایک مضمون "اقبال کے ہاں خدا کا تصور"
میں اجاگر کیا ہے۔

ان کے بقول :

"..... اقبال خود عورت ہے اور خدا اس کا مرد! اقبال اپنی دلبری، اپنے
رقص و رامش سے خدا کا دل برماتا ہے، کبھی اس کی فرقت میں وہ جانگداز
نوحہ فغاں کرتا ہے کہ شیریں فرہاد کے لیے کیا روئے گی؟ اور کبھی عالم
وصل میں اس اہتزاز اور اس سرور کا اظہار کرتا ہے کہ عشق میں سرشار
افروڈائتی بھی کیا کرے گی؟ اور کبھی کبھی ایک غیر مطمئن بیوی کی طرح اپنے
شوہر (خدا) سے یوں بھی خطاب کرتا ہے :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

جب بھی کائنات اور انسانیت کی ذمہ داری کا ذکر آتا ہے اقبال خدا سے تکرار
کرتا ہے کہ یہ خدا کا فرض ہے کہ وہ انسانوں کی تقدیر سنوارے اور اس کا لہجہ ہمیشہ ایک
زبان دراز عورت کا ہوتا ہے جو نہایت خود پسند، خود سر اور خود آرا ہے کبھی تو وہ
خدا کو یہ طعنہ دیتی ہے :

چناں خود را نگہداری کہ با ایں بے نیازی ہا
شہادت بر وجود خود ز خونِ دوستاں خواہی

یا کبھی بدکار کے انداز میں خدا پر حکم نافذ کرتی ہے:

یا جہانے تازہ یا امتحانے تازۂ !
می کنند تا چند با ما آں چہ کردی پیشِ ازیں
یا چناں کن یا چنیں !!!!

خدا کے ساتھ تقریباً ہر مکالمہ میں اقبال کا رویہ یہی ہے۔ وہی کچھ جو ایک مجبور وقتاً فوقتاً اپنے عاشق سے کیا کرتی ہے۔ اقبال خدا سے کہہ ڈالتے ہیں ان کے تنازع کی نوعیت بھی اسی قسم کی ہوتی ہے :

به حضور تو اگر کسے غزلے زمن سراید
چہ شود اگر نوازی بہ ہمیں کہ دانم او رہا" لہ

ڈاکٹر اجمل مانے ہوئے ماہر نفسیات ہیں لیکن افسوس ہے کہ انہوں نے اپنے استدلال کو مزید وسعت نہ دی ورنہ باآسانی ہماری رہنمائی ان نفسی محرکات تک کر سکتے تھے جو بالآخر ایک خودپسند، خودسر اور خودآرا عورت ایسے لہجے اور انداز پر منتج ہوئے !

اگر اسی نقطۂ نظر سے بھی اقبال کے کلام کو دیکھیں تو اس کے ہاں "تسخیرِ خدا" کی جو شدید خواہش ملتی ہے یعنی ..... "یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ ..." کہیں وہ اسی عورت پن کا ردعمل تو نہیں ؟ اقبال کے ہاں قوت پرستی نے جو ایک قوی رجحان کی صورت اختیار کی تو کیا اسے بھی ایک "کیموفلاج" قرار دیا جا سکتا ہے ؟ اس سلسلے میں اقبال کے اشعار تو بہت مقبول ہیں۔ یہاں اس کی نوٹ بک ( ) سے کچھ اقتباسات درج کیے جاتے ہیں جن کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال کے لیے اس کی کتنی اہمیت تھی:

(i) "The powerful man creates environment, the feeble have to adjust themselves to it". (p.91)

لہ۔ راوی (صد سالہ خاص نمبر)

(ii) "Power toucheth falsehood, and lo' It is transofrmed into truth".(p.92)

(iii) "Civilization is a thought of the powerful man". (p.93)

(iv) "Give up the waiting for the Mehdi- The personification of power, go and create him". (p.94)

(v) "Christianity described God as love, Islam as power....On the basis of our historic experience, God is better described as power". (P.10)

(vi) "Power is more divine than truth. God is power. Be ye then, like your father who is in heaven". (p.90)

ترجمہ: (۱) "قوی شخص ماحول ساز ہوتا ہے جب کہ کمزور اس کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے"

(۲) "قوت نے کذب کو چھوا اور دیکھو! وہ صداقت میں منتقل ہوگیا"

(۳) "تہذیب.... قوی انسان کی ایک سوچ!"

(۴) "قوتِ مجسم مہدی کا انتظار چھوڑ دو۔ جاؤ! اور خود اسے تخلیق کرو!"

(۵) "مسیحیت میں خدا محبت ہے تو اسلام میں قوت۔ ہم اپنے تاریخی تجربات کی بنا پر تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ قوت کے روپ میں خدا کی پیش کش بہتر ہے"

(۶) صداقت کے مقابلے میں قوت زیادہ ربانی ہے! خدا قوت ہے،
لہٰذا تمہیں بھی اپنے آسمانی باپ کی مثل ہونا چاہیئے"؟

یہ اور اس نوع کی دیگر آرا، اس لحاظ سے اہم ہیں کہ جب اقبال نے ۱۹۱۰ء میں اس نوٹ بک میں اپنی آوارہ سوچ[1] "مقید کرنی شروع کی تو یہ ایک ہیجان انگیز وقت تھا، اس زمانے کے عطیہ کے نام لکھے گئے خطوط شدید مایوسی، پریشان خیالی دنیا اور دنیا والوں سے بیزاری کے غماز ہیں۔ شادی ایک وجہ ہو گی لیکن اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہو سکتا ہے۔ ابھی تک ہمارے ناقدین اور شخصیت نگاروں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کو نہیں سمجھا ہے۔ یہ درست ہے کہ اپنے نام کی مناسبت سے یہ محض "STRAY REFLECTIONS" ہی ہیں۔ کوئی باضابطہ فلسفیانہ مضامین یا علمی مقالات نہیں۔ مزید برآں یہ بغرض اشاعت نہ تھی۔ اسلیئے اقبال نے اپنی مختلف ذہنی کیفیات اور جذباتی مدوجزر کے تحت انتہائی بے تکلفی سے اپنی سوچ کو قلم بند کیا اور یہی بے تکلفی آج ان کی اہمیت کا جواز قرار پاتی ہے۔ اس پریشانی کے دور میں جب کہ اقبال شعر گوئی کا بھی نہ رہا تھا جاوید اقبال کے بقول۔ ۱۹۱۰ء میں اقبال نے انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ اجلاس میں کوئی نظم بھی نہ پڑھی، حالانکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں اس کے سالانہ جلسوں کے لیے لکھی گئی تھیں، گویا اس کے تخلیقی ابال اور جذباتی بھونچال دونوں کے لیے اس نوٹ بک نے سیفٹی والو کا کام کیا ہو گا۔

---

[1] ۔ یہ امر باعث دلچسپی ہے کہ اقبال نے اس نوٹ بک کو "STRAY THOUGHTS" کا نام دیا لیکن بعد میں "THOUGHTS" کو "REFLECTIONS" سے تبدیل کر دیا۔

اور اس لیے میں نے اس نوٹ بک کی نفسیاتی اہمیت کی طرف توجہ دلائی تھی.
اس نقطۂ نظر سے قوت کے بارے میں اقبال کے اقوال کا مطالعہ کرنے پر کیا یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک بے بس اور کمزور شخص اس صفت کے بارے میں سوچ رہا ہے جس سے وہ خود عاری ہے یا کم از کم خود کو (وقتی طور پر ہی سہی) عاری محسوس کر رہا ہے؟ خاص طور سے نمبر۱ اور نمبر۲ میں کیا وہ اپنی حالت بیان کرتا نہیں محسوس ہوتا...؟

اس ضمن میں یہ امر ذہن نشین رہے کہ یہ نوٹ بک اقبال کی "پرائیویٹ ڈائری" نہ تھی، اور نہ ہی یہ آرا کسی طرح کے "اعترافات" ہیں، اس لیے ان میں ظہور پذیر ہونے والی سوچ خالص "اعترافات" کے برعکس ارتفاع یافتہ ہے اور اسی انداز سے اس کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ ایک بات اور ..... اقبال کی غیر مطبوعہ تحریر ہونے کی بنا پر تو اس نوٹ بک کی قدر ہمیشہ ہی رہے گی. لیکن ۱۹۱۰ء میں لکھے جانے کی وجہ سے اس کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ جاتی ہے. اس ضمن میں جاوید اقبال کا یہ بیان بھی قابل غور ہے:

> "یوں محسوس ہوتا ہے گویا اپنے ماحول کی پیدا کردہ پژمردگی اور نامحرمی کے باعث اس سال تخلیقی کارکردگی رکی رکی سی رہی. اس کا امکان ہے کہ عدم شعر گوئی کی بنا پر وہ ان نوٹس کی طرف متوجہ ہوا. اس لیے یہ نوٹ بک ۱۹۱۰ء کی اہم کارگزاری قرار دی جا سکتی ہے"
>
> (تعارف : ص ، X)

(۶)

عطیہ بیگم نے اپنی ڈائری میں اقبال سے ملاقاتوں کی جو دلچسپ تفصیلات بیان کی ہیں. ان میں بعض ایسے اشارے بھی ہیں. جن سے اقبال فہمی میں خاصی مدد لی

جا سکتی ہے۔ مثلاً ڈائری کی رو سے پہلی ملاقات لندن میں یکم اپریل، ۱۹۰۷ء کو ہوئی تھی۔ اس کا احوال یوں قلم بند کیا گیا ہے:

"آج مس بیک نے مجھے خاص طور سے یہ کہہ کر مدعو کیا کہ ایک ہوشمند پروفیسر جن کا نام اقبال ہے۔ آپ سے ملنے کی غرض سے کیمبرج آرہے ہیں، میں گئی اور اقبال تشریف لائے۔ میں نے انہیں بہت ہی غافل شخص پایا، عربی، فارسی، سنسکرت بخوبی جانتے ہیں۔ بہت ہی ظریف اور باتونی واقع ہوئے ہیں...... میں نے پوچھا "آپ کس غرض سے لندن آئے ہیں؟ کہا کہ "فلسفہ کا مجھے زیادہ شوق ہے۔ یورپ میں جو کچھ میسر ہے اسے حاصل کروں گا۔ جرمنی اور فرانس بھی جاؤں گا۔ وہاں بہت کچھ ہے جو یہاں پر نہیں ہے۔" حافظ کے زیادہ شائق معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہیئے، حافظ کے حافظ تھے۔ انہوں نے یہ بھی کہا کہ "جب حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں۔ اس وقت ان کی سپرٹ مجھ میں آجاتی ہے اور میں خود تھوڑی دیر کے لیے حافظ بن جاتا ہوں۔"

(ص ، ۹۸، ۹۷)

اس ڈائری کی یہ خصوصیت تو خیر واضح ہی ہے کہ اس میں اقبال کے بارے میں نجی قسم کی ایسی یادداشتیں اور واقعات محفوظ ہیں، جن کی روشنی میں اقبال کی نظر افروز شخصیت کی نہایت ہی دلکش جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ایک خصوصیت اس کے علاوہ ہے اور وہ یہ کہ عطیہ بیگم اپنے تیز مشاہدہ کی بناء پر پہلی ہی ملاقات میں ملنے والے کی شخصیت کے اہم رجحانات دریافت کر سکتی ہیں، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پہلی ملاقات میں انہوں نے اقبال کی شخصیت کے ان تین پہلوؤں کو اہم ترین سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے تذکرہ کی ضرورت سمجھی:

۱- علمی فضیلت

۲- ظرافت

۳- حافظ کا حافظ ہونا

علمی فضیلت میں تو خیر شک کی گنجائش نہیں۔ اقبال کی ظرافت اس لیے قابلِ لحاظ ہے کہ جو شخص ۱۹۰۷ء میں "بہت ہی ظریف اور باتونی تھا" وہ ۱۹۰۹ء میں شراب نوشی سے خودکشی کرنے کی سوچ رہا تھا۔ باقی رہا "حافظ کا حافظ ہونا" تو نفسیاتی لحاظ سے یہ بہت اہم نکتہ ہے۔ کیونکہ بعد میں اقبال نے حافظ پر دل کھول کر تنقید کی، اتنی کہ قوم کی ناراضگی کی بناء پر "اسرارِ خودی" کے دوسرے ایڈیشن سے حافظ کے بارے میں اشعار حذف کرنے پڑے۔ لیکن خطوط میں کسی کا ڈر نہ تھا سو اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں حافظ پر کڑی تنقید کی۔ لیکن یہ ۱۹۱۰ء کے بعد کی بات ہوگی۔ کیونکہ اپنی نوٹ بک میں حافظ کے بارے میں یوں لکھا:

"In word like cut Jewel Hafiz put the sweet unconscious spiritulity of the nightingale" (p.119)

ترجمہ: "حافظ نے ترشے ہوئے نگینوں ایسے الفاظ میں بلبل کی شیریں لاشعوری روحانیت پیش کی۔"

لیکن بعد میں عندلیب اور اس کی

سے کوئی دلچسپی نہ رہی۔ کیونکہ تصوف کی بناء پر اقبال نے حافظ پر شدید نکتہ چینی کی۔

سراج الدین پال کے نام اپنے مکتوب (۱۴ جولائی ۱۹۱۶ء) میں ایک انگریز مصنف کلارک کے حوالہ سے یہ بھی لکھا:

"..... حافظ کے چچا سعدی (یہ شیخ سعدی نہیں ہیں) نے اس سے کہا

کہ تمہارے کلام کے پڑھنے والوں پر دیوانگی اور لعنت ہو گی" یہ واقعہ لکھ کر حاشیہ میں مصنف نوٹ دیتا ہے کہ قسطنطنیہ کے شیعوں کا اب تک یہ عقیدہ ہے کہ حافظ کا کلام پڑھنے والوں پر بالآخر جنون کا مرض لاحق ہو جاتا ہے"[1]

اس کے برعکس اسی اقبال کا لندن میں یہ عالم تھا کہ بقول عطیہ بیگم "فلسفہ پر ایک بحث کے دوران اقبال بیچ میں تقابل کی غرض سے حافظ کی طرف اشارہ کرتے رہتے تھے. میں نے محسوس کیا کہ اقبال پر فارسی کے کسی دوسرے شاعر کے مقابلے میں حافظ کا رنگ زیادہ چڑھا ہوا ہے. اس لیے کہ کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتے تھے. جس میں وہ ان کے خیالات کو پیش کر کے دوسرے فلسفیوں کے ساتھ ان کا مقابلہ نہ کرتے ہوں"

(ص : ۲۸)

..... یہ تضاد کیوں؟

اقبال ان شاعروں میں سے ہے، جن کا فکر و شعور ہمیشہ ارتقاء پذیر رہا. اس لیے بعض نظریات و تصورات کے ضمن میں اقبال کے ہاں فکری بُعد بھی ملتا ہے، جسے بعض ناقدین نے تضاد سے تعبیر کیا. اگر حافظ کوئی فلاسفر ہوتا اور اس نے زندگی کے بارے میں ایک واضح قسم کا نظام فلسفہ ترتیب دیا ہوتا تو کہا جا سکتا تھا کہ اقبال ایک وقت میں اس کے فلسفے سے متاثر رہے اور بعد میں نہ رہے. لیکن ایسا نہیں ہے... دراصل حافظ سے اقبال کا تعلق فکری نہیں بلکہ جذباتی تھا بلکہ اس کا یہ کہنا :

"میں حافظ کے رنگ میں ہوتا ہوں. اس وقت ان کی روح مجھ میں حلول

---

[1] - "اقبال نامہ" (مرتبہ : شیخ عطاء اللہ) ص : ۳۹

کر جاتی ہے اور میری شخصیت شاعر کی شخصیت میں گم ہو جاتی ہے اور
میں خود بھی حافظ بن جاتا ہوں"۔

(" اقبال از عطیہ بیگم" ص : ۲۴)

بھی اس امر کا غماز ہے کہ اقبال نے حافظ سے اپنی تطبیق "IDENTIFI CATION" کر لی تھی۔

تطبیق ایک ایسی ذہنی کیفیت ہے جو وقتی اور عارضی بھی ہو سکتی ہے اور دیرپا (بلکہ بعض استثنائی مثالوں میں دائمی) بھی ہو سکتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ بعض اوقات فرد خود میں کچھ خامیوں یا کوتاہیوں کو محسوس کرتے ہوئے اپنی شخصیت میں ایک خاص نوع کا نفسی خلا محسوس کرتا ہے۔ بعض اوقات خود میں کمی کا یہ احساس محض وہم بھی ہو سکتا ہے۔ یہ ایسی صورت ہے جس میں فرد اپنا بعض خود ساختہ مفروضوں کی روشنی میں جائزہ لیتے ہوئے خود کو بعض اور لوگوں سے بعض امور میں "کمتر" سمجھتا ہے۔ اس کے برعکس ایک دلچسپ کیفیت وہ ہے جس میں فرد خود کو تو کمتر محسوس نہیں کرتا لیکن دوسروں کی بعض خصوصیات من کو یوں بھاتی ہیں کہ وہ خود میں بھی ان ہی کو دیکھنے کا متمنی ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات یہ سب عمومی صورت میں ہوتا ہے، اس صورت میں یہ ایک بے ضرر سا نفسی وقوعہ ہے اور اسے نمو پذیر انسانی شخصیت کے سفر میں ایک مقام ضرور دیا جا سکتا ہے۔ صحت مند شخصیت اور نارمل ذہن رکھنے والے افراد اس سے بآسانی عہدہ برآ ہو جاتے ہیں اس کی عام مثال عام زندگی میں ان قارئین (بالخصوص خواتین) کے روپ میں تلاش کی جا سکتی ہے جو وقتی طور پر دورانِ مطالعہ ناول کے کسی کردار (بالعموم ہیرو یا ہیروئن) کی ذات سے خود کو یوں ہم آہنگ کر لیتے ہیں کہ اس کے ساتھ ساتھ ہنستے اور روتے ہیں۔ فلمی اداکاروں کی ادائیں اور فیشن اپنانا بھی اسی ذیل میں آجاتا ہے۔

یہ تطبیق اپنی واضح اور سیدھی سادی صورت میں ہے :

بعض اوقات تطبیق کا عمل اتنا واضح نہیں ہوتا. چنانچہ حسّاس افراد یا تخلیق کار حضرات میں تطبیق ایک پیچیدہ اور تہ در تہ عمل کے روپ میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس ضمن میں خارجی محرکات اور باطنی عوامل کی کارفرمائیاں بھی نظرانداز نہیں کی جا سکتیں. ماحول اور معاشرہ ایک خاص سلینچے میں ڈھلنے کا مطالبہ کرتے ہیں. لیکن اپنی پیچیدہ شخصیت، فن کارانہ انا اور بالغ شعور کی بناء پر فن کار کے لیے ایسا کرنا آسان نہیں ہوتا. بعض مفاہمت کر لیتے ہیں. جب کہ کچھ اپنی برتر فن کارانہ انا کی بناء پر خود ماحول کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کے لیے سعی کناں ہوتے ہیں.

اقبال جیسے فن کار کے لیے تطبیق ناول کے ہیرو کے ساتھ خود کو ہم آہنگ کر کے VICARIOUS مسرت و اندوہ کے حصول کا معاملہ نہ تھا. اسی لیے جب وہ اس مقصد کے لیے حافظ کا انتخاب کرتا ہے تو حافظ کی شاعری کے نمایاں ترین پہلو - رندی و سرمستی .... اور اس کی شخصیت کی اہم ترین خصوصیت - آزادی و قلندری - کو اساس بنا کر ہی اقبال کی تطبیق اور اس کے نفسی مضمرات سمجھے جا سکتے ہیں.

اقبال پنجاب کے گھٹن والے ماحول سے نکل کر جب یورپ جاتا ہے تو یہ محض دو ممالک کے جغرافیہ کا فرق نہ تھا بلکہ دو تہذیبوں، اندازِ زیست اور روایات و مسلّمات کا ٹکراؤ بھی تھا. اقبال کی ذہانت اور جمالیاتی حس کی تسکین کے لیے عطیہ بیگم کے علاوہ اس کی جرمن معلمات فراؤ ویگے ناست[1] اور فراؤ سینے شال بھی تھیں.

---

[1] ۔ "دو تین ہفتے ہوئے میرے پاس آپ کی دوست لڑکی ویگے ناست کا خط آیا تھا. میں اس لڑکی کو بے حد پسند کرتا ہوں. وہ کس قدر اچھی اور سچی ہے"

(اقبال از عطیہ بیگم، ص : ۵۳)

اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا یہ نکتہ ذہن نشین رہے کہ مردوں کی اکثریت کے لیے عورت سے ذہنی مطابقت اساسی اہمیت نہیں رکھتی۔ بلکہ وہ جلد سے جلد جسمانی قربت کے مراحل طے کر کے آسودگی کے خواہاں ہوتے ہیں۔ یہ عام مردوں کی بات ہے۔ لیکن اقبال جیسے فلسفی مرد کا معاملہ اتنا سیدھا اور اقبال ایسے شاعر کا عورت کے بارے میں رویہ اتنا دوٹوک نہیں ہو سکتا۔ عورت سے ذہنی مطابقت جس نفسی آسودگی کو جنم دیتی ہے اور اس کے مثبت اثرات جس طرح شخصیت کو متاثر کرتے ہیں، جسمانی قربت اور اس کی عارضی تسکین اس کے سامنے ہیچ ہے۔ ان معلمات بلکہ خود عطیہ بیگم کے بارے میں بھی اقبال کا رویہ ذہنی رفاقت سے حصول تسکین کا معلوم ہوتا ہے۔ اس تسکین کو سہ آتشہ کرنے کے لیے کیا حافظ کا کلام واقعی شراب کا کام نہ کر سکتا تھا؟ عدم وصل سے شخصیت میں ایک لطیف اضطراب اور پر کیف بے کلی سی پیدا ہو جاتی ہے تو کیا ایسے میں .... ملنے اور نہ ملنے .... کے درمیانی فاصلہ کو حافظ سے "کامگار" نہ بنایا جا سکتا تھا؟ جو شخص شعوری طور پر رندی و سرمستی سے احتراز کر رہا ہو تو کیا اس کے لیے حافظ کی رندی و سرمستی ذہنی ترنگ کا باعث نہیں بن سکتی؟ الغرض! حافظ ممنوعہ لذّات کی علامت بنا تو عدم تسکین کے خلجان سے چھٹکارے کا ذریعہ!

اس سلسلے میں میں یہ اعتراف کرنے کی جرأت رکھتا ہوں کہ میرا استدلال ناقص اور اس سے اخذ شدہ نتائج غلط بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود میں اس امر پر زور دیے بغیر نہ رہوں گا کہ ہندوستان واپس آ کر حافظ کی مخالفت اور اس پر شدید قسم کے اعتراضات بظاہر فلسفیانہ نوعیت کے تھے، اور مقصود قومی فلاح! لیکن اس کے پیچھے کوئی مخصوص قسم کی نفسی واردات یقیناً ہوں گی۔ جو اقبال ۱۹۰۷ء میں اس کی روح کے خود میں حلول ہونے اور خود کو حافظ محسوس کرنے کا دعویٰ کرے وہی بعد میں اسے مسلم قوم کے لیے مضر صحت سمجھے! یہ اتنا بڑا انقلاب محض خنک افکار سے وقوع پذیر

نہ ہوسکتا تھا اس کے پیچھے آتشِ جذبات بھی تھی۔

اگر نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو اقبال کی مخالفت ایک طرح کی RATIONALI ZATION قرار دی جا سکتی ہے۔ حافظ سے بعض خوشگوار یادیں وابستہ تھیں، جن کے تلازمات اب باعث اذیت تھے۔ حافظ جس رندی و سرمستی کی علامت تھا۔ اقبال کے لیے وہ اب کابوس بن چکی تھی۔ حافظ جس خود فراموشی کا مظہر تھا۔ وہ اب ناقابلِ برداشت تھی اور اس لیے باطنی کش مکش سے نجات حاصل کرنے کے لیے اقبال جب اپنے خلاف صف آراء ہوا تو اس نے حافظ کو بھی اپنا حریف جانا۔

عطیہ بیگم کی ڈائری میں ۹ راپریل ۱۹۰۷ء کے مطابق اقبال نے اپنے بارے میں یہ کہا تھا:

"میں دو شخصیتوں کا مجموعہ ہوں۔ ظاہری شخصیت ہر اس چیز کی قدردان ہے جس کی قدر کرنی چاہیئے اور جو کارآمد اور عملی ہے۔ دوسری اور باطنی شخصیت خواب دیکھنے والے فلاسفر اور صوفی کی سی ہے"

(ص : ۹۸)

لندن میں فلاسفر اور صوفی غالب تھا اور اقبال نے واقعی وہاں جاگتے میں بھی سپنے دیکھے، جن میں سے ایک کو عطیہ بیگم نے ان الفاظ میں قلم بند کیا ہے:

"ہائیڈل برگ ..." ۲۲ راگست ۱۹۰۷ء

"آج علی الصبح ہم سب تیار ہو کر جمع ہوئے۔ دیکھا تو اقبال ندارد ہیں۔ سب اِدھر اُدھر دیکھنے لگے۔ گاڑی کا وقت ہوا جا رہا تھا۔ اتنے میں ایک خادمہ چلاتی ہوئی آئی اور کہا کہ "معلوم نہیں، ہیر پروفیسر کو کیا ہو گیا ہے" حیران کے کمرے میں گئے۔ دور سے دیکھا کہ بتّی جل رہی ہے اور اقبال ایک ہاتھ سر پر رکھے ہوئے بیٹھے ہیں۔ آنکھیں کھلی ہوئی ہیں۔

اور دو چار کھلی ہوئی کتابیں میز پر پڑی ہیں. جب زور زور سے انہیں پکارا تو بھی جواب ندارد، آگے بڑھنے کی کسی میں ہمت نہ ہوئی. فراہیرن نے آخر کار مجھ سے کہا کہ "آپ ہی اندر جا سکتی ہیں." خیر میں آہستہ آہستہ گئی، پکارا، جواب ندارد، زور سے آواز دی پھر بھی صدائے برنخواست، غور سے دیکھا تو سانس چل رہا تھا، مگر خلا میں کچھ کچھ دیکھ رہے تھے. خیر میں نے ان کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر انہیں جھنجھوڑا اور اقبال اقبال کہہ کر پکارا تو تھوڑی دیر کے بعد وہ ہوش میں آئے. اِدھر اُدھر دیکھا کہ کہاں ہیں. پھر کچھ یاد کر کے کہا کہ "میں عالم بالا میں چلا گیا تھا"... میں نے اقبال سے کہا: "یہ کیا شعبدہ بازی تھی؟" انہوں نے جواب دیا: "میں فلاں فلاں کتابیں رات کو پڑھ رہا تھا. اتنے میں خیال میرے جسم سے الگ ہو گیا اور میں عالم بالا میں چلا گیا اور وہاں پہنچ کر بھی میری حالت پریشان تھی کہ اتنے میں آپ نے مجھے نیند سے جگا دیا." میں چپ چاپ سنتی رہی اور وہ رفتہ رفتہ اپنی اصلی حالت پر آ گئے."

(ص: ۱۰ - ۱۰۹)

یہ ہے خواب دیکھنے والا اقبال!

لیکن یہ خواب یورپ کی فضاؤں میں منتشر ہو کر رہ گئے، البتہ شدید استغراق تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو گیا اور شعر گوئی کی کیفیات پر منتج ہوا.

اقبال ہندوستان آ کر شادی سے وابستہ بے کیفی، معاشی الجھنوں اور پختہ سے پختہ تر ہوتے ہوئے قومی شعور نے اقبال کو پھر خواب دیکھنے کی مہلت نہ دی اور یوں رفتہ رفتہ اس کی شخصیت کا دوسرا رُخ یعنی عملی پہلو نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا حتیٰ کہ اس نے بیمار قوم کو مصافِ زیست میں سیرتِ فولاد پیدا کرنے کی راہیں سجھائی

شروع کیں۔ اب ظاہر ہے کہ اس شخصیت کے ان دونوں پہلوؤں کشاکش میں حافظ سے والہانہ شیفتگی کی گنجائش نہ نکل سکتی تھی۔ اس لیے اس سارے قضیے میں حافظ بے چارہ مفت میں "ویلن" بن گیا۔

هوشیار از حافظِ صهبا گسار — جامش از زهرِ اجل سرمایه دار[1]
رهنِ ساقی خرقهٔ پرهیز او — مے علاجِ هولِ رستاخیز او
نیست او غیر از باده در بازارِ او — از دو جام آشفته شد دستارِ او
گوسفند است و نوا آموخت است — عشوه و ناز و ادا آموخت است
ضعف را نام توانائی دهد — ساز او اقوام را اغوا کند

(۷)

"پرائیویٹ

عالمِ جوشِ جنوں میں ہے رَوا کیا کیا کچھ!
کہیے کیا حکم ہے؟ دیوانہ بنوں یا نہ بنوں؟

بمبئی ۱۰ ستمبر ۱۹۳۱ء — محمد اقبال"

..... اقبال نے یہ معنی خیز شعر اس وقت لکھا جب لندن اور ہائیڈل برگ میں عطیہ بیگم کے ساتھ گزرے لمحات کو تقریباً ربع صدی بیت چکی تھی۔ وہ لمحات کیسے تھے؟ ان کی شاہد عطیہ بیگم کی ڈائری ہے! وہ لمحات کس حد تک دوراثر ثابت ہوئے، اس کا اندازہ عطیہ بیگم کے نام اقبال کے مکاتیب سے لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن درحقیقت تعلقات کی نوعیت کی تھی؟ اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں

---

[1] ۔ "اسرارِ خودی" کی اولین اشاعت میں حافظ کے بارے میں لکھے گئے اشعار جو عوام کی شدید مخالفت کی بناء پر دوسری اشاعت میں حذف کر دیے گئے تھے۔

کہا جا سکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تارِ عنکبوت سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خطوط کی بناء پر "حیاتِ اقبال کا ایک جذباتی دور" میں (ص: ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا، لیکن اقبال کے رشتہ دار خالد نظیر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے:

"یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابلِ قبول تھیں، کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی۔ عطیہ بیگم نے خود اور نواب آف جنجیرہ نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جنجیرہ آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عذر کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے" [۱]

خالد نظیر صوفی کا ان امور میں انداز دفاعی ہے۔ اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے۔ اس میں اچنبھا تو نہ ہونا چاہیئے کہ اقبال

---

[۱] "اقبال درونِ خانہ" ص: ۱۴۰

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکہ یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا، اس لیے ان خطوط کی تیز جذباتیت اور یاس سے دھیمے دھیمے سلگنے کی کیفیت متعجب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ تلقین کی،

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانہ کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

ہے یاد مجھے نکتۂ سلطانِ خوش آہنگ
دنیا نہیں مردانِ جفاکش کے لیے تنگ
چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،
جی سکتے ہیں بے روشنیٔ دانشِ افرنگ

ہمتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تک

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطریں لکھ رہا تھا:

"... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری اپنی بدنصیب ذات مصیبت انگیز خیالات کی کھان بنی ہوئی ہے جو سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور بازاروں میں پھرتا پھروں گا۔ اس طرح کہ متجسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے پیچھے ہوگی"

کہا جا سکتا۔ اس ضمن میں صرف قیاسات ہی سے کام لیا جا سکتا ہے۔ لیکن ایسے معاملات میں قیاسات بعض اوقات تارِ عنکبوت سے بھی نازک ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً اس سلسلہ میں ایک بنیادی سوال کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ کیا اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے؟ لیکن اس کا جواب بھی واضح نہیں ہے۔ چنانچہ پروفیسر محمد عثمان نے عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے خطوط کی بناء پر "حیاتِ اقبال کا ایک جذباتی دور" میں (ص: ۸۹) عطیہ کا نام لیے بغیر اس طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال عطیہ سے شادی کے خواہاں تھے لیکن ایسا نہ ہو سکا۔ لیکن اقبال کے رشتہ دار خالد نظیر صوفی نے اس کی جذباتی انداز میں تردید کی ہے:

"یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ اقبال عطیہ بیگم کو ایک علمی دوست کی حیثیت سے تو پسند کر سکتے تھے۔ لیکن بیوی کے روپ میں وہ ان کے لیے ناقابلِ قبول تھیں، کیونکہ وہ جس قسم کی بیوی کے خواہش مند تھے وہ عطیہ بیگم سے مختلف تھی۔ عطیہ بیگم نے خود اور نواب آف جنجیرہ نے علامہ اقبال کو یورپ سے واپسی کے فوراً بعد جنجیرہ آنے کی متعدد دعوتیں دیں لیکن انہوں نے ہر بار مصروفیت کا عذر کر دیا۔ آخر کیوں؟ صاف ظاہر ہے کہ اقبال عطیہ کی دیرینہ خواہش (شادی) کو پورا کرنے کے لیے تیار نہ تھے۔" [۱]

خالد نظیر صوفی کا ان امور میں انداز دفاعی ہے۔ اس لیے اسے استدلال نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ عطیہ بیگم کے نام لکھے گئے مکاتیب میں اقبال کی شخصیت کا ایک نیا اور انوکھا روپ نظر آتا ہے۔ اس میں اچنبھا تو نہ ہونا چاہیئے کہ اقبال

---

[۱] - "اقبال درونِ خانہ" ص: ۱۴۰

بھی انسان تھا، لیکن قوم نے کیونکہ یہ فراموش کر دیا کہ اقبال اور سب کچھ ہونے کے علاوہ مرد بھی تھا۔ اس لیے ان خطوط کی تیز جذباتیت اور یاس سے دھیمے دھیمے سلگنے کی کیفیت متعجب کرتی ہے۔

جس اقبال نے قوم کو یہ تلقین کی؛

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانہ کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

ہے یاد مجھے نکتۂ سلطانِ خوش آہنگ
دنیا نہیں مردانِ جفاکش کے لیے تنگ
چیتے کا جگر چاہیے شاہیں کا تجسس،
جی سکتے ہیں بے روشنیٔ دانشِ افرنگ

ہمتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک

وہی اقبال ۱۹۰۷ء میں یہ سطریں لکھ رہا تھا:

"..... آج کل میں دوسروں سے زیادہ بات چیت نہیں کرتا۔ میری اپنی بدنصیب ذات مصیبت انگیز خیالات کی کھان بنی ہوئی ہے جو سانپ کی طرح میری روح کے عمیق اور تاریک سوراخوں سے باہر نکلتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ میں سپیرا بن جاؤں گا اور بازاروں میں پھرتا پھروں گا۔ اس طرح کہ متجسس لڑکوں کی ایک جماعت میرے پیچھے ہوگی۔"

"یہ خیال نہ کیجیے گا کہ میں یاس پسند ہوں میں آپ سے کہتا ہوں کہ تکلیف نہایت ہی لذیذ چیز ہے، اور میں اپنی بدقسمتی سے لطف اندوز ہوتا ہوں اور ان لوگوں پر ہنستا ہوں جو یہ یقین رکھتے ہیں کہ وہ خوش و خرم ہیں. آپ دیکھتی ہیں کہ میں اپنی مسرت کس طرح چھپ چھپا کر حاصل کر لیتا ہوں"

(ص : ۵۶)

یہ خود ترسی ہے، واضح اور دو ٹوک قسم کی! ایسی خود ترسی جس میں لذت آزار (MASOCHISM) کی آمیزش بھی ہے۔

یورپ میں اقبال نے آزادی اور بے فکری کی جو زندگی بسر کی وہ اپنی جگہ پر بذات خود ایک لذت رکھتی تھی۔ اس پر مستزاد ہم مذاق اور ہم خیال خواتین کی صحبت۔ یورپ کی خنک آب و ہوا میں اقبال کا گرم پنجابی خون اور حسن کی رنگ افروز کیفیات کو جذب کرنے والی شاعرانہ آنکھ! عطیہ کی ڈائری کے بعض واقعات سے اقبال کی حسن پرستی کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے[1]۔ عطیہ نے ایک سے زائد موقع پر اقبال کے باتونی

---

[1] - "ہائیڈل برگ - ۳ ستمبر ۱۹۰۷ء

اقبال کی ظرافت اور حاضر جوابی بے مثل ہے۔ چونکہ کوچ ہے لہٰذا ہم سب کھڑے کھڑے بات چیت کر رہے تھے فراؤئن، دیگے ناست، سینے شل اور کاڈنیا میرے گرد و پیش تھیں اور اقبال سامنے کھڑے ٹکٹکی لگائے بت بنے دیکھ رہے تھے اس پر فرا پروفیسر مشیر نے کہا کہ "اقبال کیا دیکھ رہے ہو تم مبہوت سے نظر آتے ہو" اقبال نے برجستہ جواب دیا "میں یکایک ہیئت دان کی صورت میں تبدیل ہو گیا ہوں۔ میں ستاروں کے اس جھرمٹ کا مطالعہ کر رہا ہوں"

(ص : ۲۰-۱۹)

ہونے اور بذلہ سنجی کی تعریف کی ہے، وہی اقبال یاس پرست کیوں بنا؟

اس کی بنیادی وجہ اس جذباتی گھٹن میں تلاش کی جا سکتی ہے جو بالعموم ایسی آزاد زندگی بسر کرنے کے بعد حقائق کو مزید تلخ بنانے کا باعث بنتی ہے۔ اس سے قبل پہلی شادی کی ناپسندیدگی کے شواہد نہیں ملتے لیکن یورپ سے واپسی کے بعد بیوی تمام محبتوں سے محرومی اور بیتے لمحات کی پژمردگی کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے لیے کچھ معاشی پریشانیاں بھی ہوں گی۔ لیکن مرد ایسی پریشانیوں سے عہدہ برا ہو جاتے ہیں۔ البتہ جذباتی الجھنیں زیادہ تکلیف دہ ہوا کرتی ہیں اور ان سب کا ہدف بیوی بنی۔ چنانچہ ۱۹۱۱ء تک یہی عالم تھا۔

"میری بدقسمتی ایک وفادار کتے کی طرح میرا پیچھا کر رہی ہے اور میں نے اس خاتون کو پسند کرنا سیکھ لیا ہے۔ بہ سبب اس کی نہ تھکنے والی وفاداری کے جو اسے اپنے بدنصیب اور ناشاد بادشاہ سے تھی"

(ص : ۷۵)

اقبال کا ادب اور فن کے بارے میں ایک مخصوص نظریہ ہے جس کی اس نے فارسی اور اردو کلام میں مختلف انداز میں تشریح و توضیح کی ہے اقبال نے فن سے یہ تقاضے وابستہ کیے:

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے،
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نالۂ و سرود

نوا پیدا ہو اے بلبل کہ ہو تیرے ترنم سے
کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

اقبال خاص طور سے غم آگیں شعر و نغمہ سے بچنے کی تلقین کرتا ہے :

شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستان
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

لیکن وہی اقبال ۱۹۱۱ء میں یہ لکھ رہا تھا :

"لیکن آپ یہ نظمیں لے کر کیا کریں گی یہ تو ایک زخمی دل کی درد بھری چیخیں ہیں۔ ان میں مسرت کی کوئی بات نہیں ہے جیسا کہ میں نے انتساب میں لکھا ہے :

خندہ ہے بہرِ طلسمِ غنچہ تمہیدِ شکست
تو تبسم سے مری کلیوں کو نامحرم سمجھ

درد کے پانی سے ہے سرسبزیٔ کشتِ سخن
فطرتِ شاعر کے آئینہ میں جوہر غم سمجھ"

(ص ، ۷۶)

اقبال نے "نوائے غم" بھی عطیہ بیگم کو لکھ کر بھیجی تھی، جس کا پہلا اور آخری شعر ہے :

زندگی ہے مری مثل رباب خاموش
جس کی ہر رنگ کے نغموں سے ہے لبریز آغوش
جس طرح رفعتِ شبنم ہے مذاق رم سے
مری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے

(یہ نظم "بانگ درا" میں شامل ہے)

سوال یہ ہے کہ اقبال اس حالت کو کیسے اور کیوں پہنچا ؟

ابتداء میں مندرج خط میں جس یاس پرستی اور آزار پسندی کا تذکرہ کیا گیا ہے وہ کیفیت اقبال کے لیے عارضی نہ تھی۔ عطیہ کے نام خطوط سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ دو تین سال تک تو اقبال اسی پژمردگی کے عالم میں رہا۔ جذباتی ناآسودگی کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان ذات کے خول میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور یہی وہ زمانہ ہے جس میں اقبال کی تخلیقی صلاحیتیں کند ہو رہی تھیں، جس کا اعتراف خود اقبال نے بھی کیا ہے :

"میرے دل میں اب شاعری کا کوئی ولولہ باقی نہیں رہا۔ مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی نے میری شاعری کی خوب صورت دیوی کو قتل کر دیا ہے اور مجھ سے میرا سارا تخیل چھین کر مجھے رنڈوا بنا دیا ہے"

(ص : ۷۳)

"شاعری کے متعلق میں اپنے دل میں کسی قسم کا ولولہ محسوس نہیں کرتا اور آپ ہی اس کی ذمہ دار ہیں" (ص : ۶۹)

یہ دونوں اقتباسات ۱۹۱۰ء کے ایک ہی مکتوب سے ہیں !

جذبات کے بھنور میں گھرا اور ذات کے حصار میں بند اقبال، جس اندرونی آگ میں جل رہا تھا، اس کی بنا پر وہ کچھ لکھنے پر قادر نہ رہا جو وہ اب تک لکھتا رہا تھا یا زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ لکھنا چاہتا تھا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس دور میں عام جذبات پسند شعرا، یا "رومانی" شاعروں کی مانند اقبال نے بھی ذاتی جذبات کی آسودگی کے لیے شاعری کو استعمال کرتے ہوئے "پرائیویٹ" قسم کی نظمیں تحریر کیں۔ یہ نظمیں کس حد تک پرائیویٹ تھیں۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس عہد کا بہت سا کلام تلف کر دیا گیا چنانچہ ۱۹۱۰ء میں اقبال نے لکھا:

> گزشتہ پانچ چھ سال کے دوران میں میری نظمیں زیادہ تر پرائیویٹ نوعیت کی رہی ہیں اور میرا خیال ہے کہ پبلک کو ان کے پڑھنے کا کوئی حق نہیں ہے۔ ان میں سے بعض کو تو میں نے کُلیتاً تلف کر دیا ہے۔ اس ڈر سے کہ کہیں کوئی انہیں چرا کر نہ لے جائے اور شائع نہ کر دے"!
>
> (ص : ٧٦)

لیکن جب خود اقبال اس دور سے گزر گیا اور اپنے جذبات کا "ترفع" کر لیا تو ادبیات پر یوں تنقید کی :

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بےچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اس سے بنیادی سوال پیدا ہوتا ہے ، کیا اقبال کے اعصاب پر کوئی عورت سوار تھی ؟ اس کا جواب ہے بھی اور نہیں بھی ۔ اقبال کی شاعری قومی اور ملّی موضوعات کے لیے وقف تھی اور فلسفیانہ افکار سے معمور ! جس کی بناء پر اقبال کی شاعری عورت کے لحاظ سے بنجر نظر آتی ہے ۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنے افکار کی دنیا سے عورت کو جلاوطن کر دیا کہ سانپ اور ترغیب کا قصہ ہی ختم ہو جائے ۔

شاید اسی لیے اقبال کے ہاں خالص عورت نظر نہیں آتی بلکہ اگر کہیں عورت کا ذکر کیا بھی تو تمسخر اڑانے کے انداز میں ! ڈاکٹر محمد اجمل نے بھی عورت کے سلسلے میں یہی کچھ محسوس کیا ۔ چنانچہ وہ مقالہ "اقبال کے ہاں خدا کا تصوّر" میں یوں رقم طراز ہیں :

"۔ ۔ ۔ ۔ عورت کافی حد تک ان کے کلام میں مفقود ہے ۔ جہاں کہیں اتفاقاً موجود ہے وہ مرد کی روحانی تربیت کا فقط ایک ذریعہ ہے ، اور کچھ نہیں :

تو می دانی کہ سوز قرأت تو
دگرگوں کرد تقدیر عمر را

گویا اقبال کے جذباتی کلام میں بھی عورت فقط مرد کی روحانی ممکنات کی تکمیل کا فقط ایک وسیلہ ہے عورت اپنی حیا ، وفا ، حجاب اور عبادت کی بدولت شاہین صفت مرد کے بے پناہ تجسس میں اس کا ہاتھ بٹا سکتی ہے ۔ جس طرح ٹینس کھیلتے ہوئے گولی کھلاڑی کو گیند پکڑاتا ہے وہ بذاتِ خود اس تجسس میں شریک نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اس کی اہل نہیں ۔ عورت کا یہ تصور انفرادیت کے تصور سے ایسا دور ہے کہ ہم عورت اور انفرادیت کو دو متناقص تصورات کہہ سکتے ہیں ۔ لیکن

یہ عورت ایسی ہے جو پارسائی کی سند تو حاصل کر سکتی ہے. جذبات کو آگ نہیں لگا سکتی. وہ جوشش اور تندی جو اقبال کے جذبات میں موجود ہے وہ اس قسم کی عورت پیدا ہی نہیں کر سکتی. اس میں نہ دلبری ہے نہ دلربائی، نہ حرص و ہوس نہ رنگ و بو، نہ رقص و رامش؛ یونان کی دیویوں سے منسوب کرتے ہیں. اور جو مردوں کے دلوں کو مالامال کرتے تھے. یعنی اقبال کے ہاں آدم تو ہے لیکن حوا نہیں جو سانپ کے فریب میں آکر لغزش کرتی ہے. شجر ممنوعہ چکھتی ہے. آدم کو چکھواتی ہے اور پر سکون زندگی میں گناہ و ثواب کا ایسا ہیجان پیدا کرتی ہے کہ وہ بے چارہ جنت سے محروم کر دیا جاتا ہے"

ڈاکٹر صاحب نے اس کیفیت سے جداگانہ نتیجہ برآمد کیا. جب کہ میری رائے یہ ہے کہ اقبال آدم کے روپ میں تو پہلے ہی جنت سے محروم ہو چکا تھا وہ جنت سے شجر ممنوعہ کی بناء پر نہ نکلا تھا، جو اس محرومی کو اس کا المیہ قرار دیا جا سکتا ہے اور عطیہ کے نام خطوط میں فردوس گم شدہ کو گزشتہ ایام کی یاد میں تلاش کرنے کی کاوش بھی ہے؛

(۱) "ان دونوں کی یاد دلاؤں گا جب کہ آپ جرمنی میں تھیں. آہ! وہ دن جو پھر کبھی نہ آئیں گے" (ص ؛ ۵۶)

(۲) "..... ان دنوں کی خاطر جب آپ مجھ پر اس قدر اعتماد کرتی تھیں اور میرا لحاظ کرتی تھیں" (ص ؛ ۷۱)

(۳) "ان دنوں کی یاد میں ..... دن جو فطرت میں مردہ ہو چکے ہیں لیکن میرے دل کی دنیا میں زندہ ہیں" (ص ؛ ۷۲)

...... دل کی دنیا میں اور کیا کچھ زندہ رہا ؟

اس کا بھی کسی حد تک ان خطوط میں منتشر کیفیات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کیونکہ خود اقبال نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے :

"..... آپ لکھتی ہیں کہ آپ مجھ سے بہت سے سوالات پوچھنا چاہتی ہیں تو پھر آپ پوچھتی کیوں نہیں ؟

اور آپ جانتی ہیں کہ میں آپ سے کوئی بات نہیں چھپایا کرتا اور میرا اعتقاد ہے کہ ایسا کرنا گناہ ہے ۔" (ص : ۵۵)

عطیہ بیگم کے نام ان خطوط کا مطالعہ دو جہات پر کیا جا سکتا ہے ۔ ایک تو یہ کہ ان سے اقبال اور عطیہ بیگم کے تعلقات کی نوعیت کا کسی نہ کسی حد تک اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔ اور دوسرے خود اقبال نے اپنے ذاتی میلانات اور شخصیت کے بعض رجحانات پر بھی لکھا ۔

خود عطیہ بیگم کے بارے میں لکھتے وقت تو شعاع ستر حجابات میں سے گزرتی محسوس ہوتی ہے اور اس کی وجہ بھی اقبال نے بیان کر دی ہے :

"آپ آگاہ نہیں ہیں کہ آپ نے میرے ساتھ کیا بھلائی کی ہے ۔ یہ سچ بھی ہے اور اس لیے بہتر ہے کہ ۔ آپ خود بھی اس سے آگاہ نہیں ہو سکتیں، میں اس سے آگاہ ہوں لیکن اسے بیان نہیں کر سکتا ۔ لہٰذا اس موضوع کو جانے دیجیے ۔ میرے لیے کسی ایسی چیز کو بیان کرنا بے کار سا ہو گا جو ناقابل بیان ہے ۔" (ص : ۵۹)

حالانکہ معلوم یہ ہوتا ہے کہ اقبال عطیہ سے دکھ سکھ کہے بغیر نہ رہ سکتا تھا جیسا کہ اس خط میں لکھا :

"..... مجھے یاد ہے کہ میں وہ باتیں لکھ رہا ہوں جو صرف گفتگو کے لیے محفوظ رہنی چاہیئے تھیں ۔ میں اس کے متعلق اور کچھ نہیں لکھوں گا،

اس لیے کہ مجھے ترغیب ملتی ہے کہ میں اپنے دل کی ساری باتیں کہہ ڈالوں اور بہت سی دوسری باتیں بھی کہوں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ اسی نوعیت کی ہوں جنہیں میں کاغذ پر لانا نہیں چاہتا۔"

(ص : ۷۱)

لیکن جب اقبال اپنے بارے میں لکھتا تو کیونکہ ناگفتنی بننے کا خدشہ نہ تھا۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا یہ سب کچھ عطیہ ہی کو خود سے متعارف کرانے کے لیے لکھا جا رہا تھا چنانچہ ایک موقع پر اقبال نے یوں لکھا:

"..... میں اس خیال سے کانپ اٹھتا ہوں کہ آپ میری فطرت سے ناواقف ہیں کاش! میں اپنے دل کو اندر سے دکھا سکتا تاکہ آپ بہتر طریقہ سے میری روح کا مشاہدہ کر سکتیں۔"

(ص : ٦٧)

اس لیے وہ بے تکلفی سے لکھتا ہے اور پھر اپنے بارے میں ایک مخصوص انداز کے اظہار اور اپنے غموں اور دکھوں پر ایک خاص زاویہ سے روشنی ڈالتے ہیں ہمیں جہاں خود آسودگی تھی۔ وہاں مخاطب سے دادطلبی اور اس سے وابستہ نفسی محرکات کو کلیتاً نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً اقبال کے ایک خط میں یہ معنی خیز فقرات توجہ طلب ہیں:

"گزشتہ رات میں بہشت میں جا پہنچا اور دوزخ کے دروازوں میں سے گزرنے کا اتفاق ہوا۔ میں نے اس جگہ کو خوفناک طریقہ پر سرد پایا۔ جب فرشتوں نے مجھے متعجب دیکھا تو انہوں نے کہا کہ یہ جگہ اپنی فطرت کے اعتبار سے سرد ہے۔ لیکن وہ شدت سے گرم ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ ہر ایک شخص اپنے انگارے اپنے ساتھ لاتا ہے۔ اس ملک میں جہاں کوئلہ

کی کانیں بہت زیادہ ہیں جتنے انگارے جمع کرنے ممکن ہیں ان کے جمع کرنے کی تیاری میں مصروف ہوں "   (ص : ٥٠)

ان پریشان حالات میں کہ وہ شراب کو ذریعہ خودکشی بنانے کا سوچ رہا تھا ، انگارے جمع کرنا خاصہ معنی خیز ہے۔[1]

اقبال نے ان خطوط میں اپنی ذات کے ضمن میں جن امور پر بطور خاص زور دیا ان میں ریاکاری سے نفرت سر فہرست ہے۔

بقول اقبال :

"میں سیدھی سادی دیانت دارانہ زندگی بسر کرتا ہوں میرا دل اور میری زبان ایک دوسرے کے ساتھ کلیتاً ہم نوا ہیں۔ لوگ ریا کاری کا احترام کرتے ہیں۔ اور اس کی تعریف بھی ، اگر ریاکاری سے مجھے شہرت، احترام

---

[1] ۔ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کو دوزخ کا یہ تصور بہت بھایا کیونکہ بعد میں منظوم بھی کیا یہ نظم "سیر فلک" کے عنوان سے "بانگ درا" میں شامل ہے :

دور جنت سے آنکھ نے دیکھا — ایک تاریک خانہ سرد وخموش
طالعِ قیس وگیسوئے لیلےٰ — اس کی تاریکیوں سے دوش بدوش
خنک ایسا کہ جس سے شرما کر — کرۂ زمہریر ہو روپوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی — حیرت انگیز تھا جواب سروش
یہ مقام خنک جہنم ہے — نار سے نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے — جن سے لرزاں ہیں مرد عبرت کوش

اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

اور تعریف حاصل ہوتی ہے تو میں اسے پسند کروں گا کہ میں ایسی حالت میں مر جاؤں جب کہ مجھے جاننے والا اور میرا ماتم کرنے والا کوئی بھی نہ ہو"

(ص : ٦١)

"مجھے بے پرواہ یا ریا کار نہ کہیے. کنایتاً بھی نہیں! اس لیے کہ اس سے میری روح کو تکلیف پہنچتی ہے"

(ص : ٦٧)

"مجھ میں خامیاں ضرور ہیں لیکن ریا کاری اور بے اعتنائی مجھ میں نہیں ہے"

(ص : ٦٧)

اقبال نے دو مقامات پر اپنی شخصیت کے بارے میں جو لکھا وہ متناقص معلوم ہوتا ہے اور اگر ایسا نہیں تو بین السطور کچھ اور بھی کہا گیا ہے:

بلاشبہ ہر ایک شخص آرام کی جگہ کا صبر کے ساتھ انتظار کر رہا ہے. میں خود اس جگہ جانے کے لیے بے تاب ہوں. اس لیے کہ میں اپنے خالق[1] سے ملنا چاہتا ہوں کہ وہ مجھے میری قلبی کیفیت کی معقول تشریح بتائے اور میرا خیال ہے اس کے لیے ایسا کرنا آسان نہ ہوگا. میں خود بھی اپنے آپ کو

---

[1] ۲۰ مئی ۱۹۳۷ء تک اقبال کے خیالات اس نہج پر تھے:

حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا عجیب قسم کی فرضی کامیڈی کا ٹریجڈی پر مبنی انجام ہے، جس ڈرامہ کی ایکٹنگ ہم آپ جیسے انسان انجام دے رہے ہیں. اس ڈائریکٹر کی انسان نوازی پر فخر کرنا چاہیے کہ اس نے اپنے ڈرامہ کی شوٹنگ کے لیے انسان کو مختص فرمایا؟"

(مکتوب بنام: ڈاکٹر محمد عباس علی خاں" اقبال نامہ، ص: ۲۷)

نہیں سمجھ سکا۔ آپ کو اس کی شکایت نہ کرنی چاہیئے۔ کئی سال ہوئے میں نے یہ شعر کہا تھا؛

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے
کچھ اس میں تمسخر نہیں واللہ نہیں ہے۔" (ص: ۴۰)

لیکن اس کے بعد ایک اور خط میں یوں لکھا:

"شاید آپ یہ کہنا چاہیں کہ میں (خود اپنے لیے بھی) ایک راز ہوں لیکن یہ "راز" ایسا ہے جس کا علم سب کو ہے:

"وہ راز ہوں کہ زمانہ پہ آشکار ہوں میں" (ص: ۶۶)

یہ "راز" زمانہ پہ آشکار تھا یا نہیں تھا۔ اس کے بارے میں تو کچھ کہا نہیں جا سکتا لیکن خطوط سے یہ واضح ہے کہ اقبال نے عطیہ کو کیا درجہ دے رکھا تھا:

"آپ کہتی ہیں کہ میرے دل میں آپ کی خواہشات کا احترام نہیں ہے۔ بلاشبہ یہ چیز عجیب وغریب ہے اس لیے کہ ہمیشہ سے میری عادت رہی ہے کہ میں آپ کی خواہشات کا مطالعہ کروں اور آپ کو ہر ممکن طریقہ سے خوش کروں ۔۔۔۔ میں ہر وہ کام کرنے کے لیے تیار ہوں جس سے آپ خوش ہوں۔ دنیا میری پرستش نہیں کر سکتی نہ میں یہ خواہش رکھتا ہوں کہ میری پرستش کی جائے اس لیے کہ میری فطرت ہی ایسی ہے کہ پرستش کا موضوع نہیں بن سکتا۔ میرے رگ و ریشہ میں تو پرستش کرنے والے کا فطری رجحان اس قدر گہرے طریقے سے پیوست ہو چکا ہے۔" (ص: ۶۲-۶۱)

منہ بولتی سطریں آپ اپنی وضاحت ہیں۔

عطیہ نے جنجیرہ آنے کی دعوت تو سفر کی دقتیں گنواتے ہوئے لکھا:

"..... اور یہ حقیقی ہفت خواں ہیں جو مجھے رُستم کی شہرت دے دیں گے اگر میں ان کو عبور کر لوں گا. رستم کا انعام بہت بڑا تھا اور مجھے یقینی طور پر معلوم نہیں کہ میرا انعام کیا ہوگا؟"

(ص : ۵۹)

یہ انعام کیا ہو سکتا تھا؟ سوال اہم بھی ہے اور خطرناک بھی!
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا!

اقبال کا تنقیدی شعور

"میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معماری، ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گار ہے۔ اسی بنا پر میں آرٹ کو ایجاد و اختراع سمجھتا ہوں نہ کہ محض آلۂ تفریح۔ شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی . . . . ملک کے شعرا پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے رہنما بنیں۔ زندگی کی عظمت اور بزرگی کی بجائے موت کو زیادہ بڑھا کر نہ دکھائیں۔ کیونکہ جب آرٹ موت کا نقشہ کھینچتا ہے۔ اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے، اس وقت وہ سخت خوفناک اور برباد کن ہو جاتا ہے اور جو حسن قوت سے خالی ہو وہ محض پیام موت ہے:

دلبری بے قاہری جادوگری است
دلبری با قاہری پیغمبری است" [۱]

---

[۱] - (حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

(۱)

فکر اقبال کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اس میں زندگی اپنی تمام بوقلمونیوں سمیت سمٹ آتی ہے خودی اور پھر بے خودی کے نظریات کے معیار پر اقبال نے ہم عصر زندگی ہی کو نہ پرکھا بلکہ مسلم قوم کے لیے وہ نسخہ بھی تجویز کیا جس سے ان کے دکھوں کا مداوا ممکن تھا۔ اقبال کی فکر ہمہ گیر تھی اور انہوں نے اپنی فلسفیانہ بصیرت اور قرآن کے عطا کردہ وجدان سے کام لے کر مسلمانوں کو فکر وعمل کی راہ سمجھائیں۔ پیام اقبال کی صداقت کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ بدلتے حالات کے ساتھ ساتھ بہ لحاظ اہمیت اس کے نئے نئے گوشے واضح ہوتے جا رہے ہیں۔

پیام اقبال کی مکمل شرح اور تفصیل کلامِ اقبال ہی میں ہے لیکن اب جبکہ اقبال کے خطوط، تقاریر، مضامین اور دیگر متفرق نثری تحریریں مدوّن ہو کر زیورِ طبع سے آراستہ ہو چکی ہیں۔ محض اشعار پر انحصار درست نہیں۔ نثر میں بات واضح اور دوٹوک ہوتی ہے جب کہ اشعار کی تشریح وتفہیم میں بعض اوقات اشکال پیدا ہو جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں نقاد یا قاری کا ذہن معانی کی جہات میں بھٹک کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے اقبال کی تفہیم وتشریح میں اس کی مختلف نثری تحریروں اور بالخصوص خطوط سے روشنی اخذ کرنا بہت ضروری ہے۔

اقبال کے خطوط..... غالب کی مانند..... ان کی شخصیت کی ہمہ گیری کے غماز ہیں۔ چنانچہ مجموعوں کی صورت میں مرتب ہونے والے خطوط میں زندگی کا کون سا ایسا مسئلہ ہے جس پر اقبال نے روشنی نہ ڈالی ہو۔ حالانکہ اقبال عام زندگی میں چوب

لہ۔ دیکھیے صفحہ کا حاشیہ، کابل میں کی گئی ایک تقریر سے اقتباس (عبدالواحد معینی، مرتب، مقالاتِ اقبال، لاہور، شیخ محمد اشرف، ۱۹۶۳ء، ص ۲۱۸)

خشک فلاسفر نہ تھے بلکہ محفل آرا، اور بذلہ سنج شخصیت تھے۔ لیکن غالب کی مانند اپنے خطوط میں وہ حیوان ظریف کے روپ میں نظر نہیں آتے۔ غالب اپنے خطوط میں اپنے دکھوں، غموں، پریشانیوں حتیٰ کہ خود اپنے آپ پر بھی ہنستا ملتا ہے۔ لیکن اقبال کا انداز اس کے برعکس ہے۔ وہ عالمانہ متانت اور فلسفی کی سنجیدہ فکری سے زندگی کے حوادث اور وقوعات سے لے کر ملّی زندگی کے متنوع مسائل اور قومی سیاست کی پیچیدگیوں تک کی گرہ کشائی کرتے ملتے ہیں۔

اقبال مصلح قوم تھے اور ایسے معلّم جس نے انسانیت سے خطاب کے لیے ادب کی لطیف ترین صنف یعنی شاعری کو اپنایا اقبال چونکہ ایک مقصد پسند شاعر تھے، اس لیے ادب یا اظہار کے دیگر سانچوں کے بارے میں خود اقبال کے اپنے مخصوص نظریات کا ہونا لازم ہے۔ گو اقبال نے نظریۂ خودی کی روشنی میں ادب و فن کی تشکیل نو پر زور دیتے ہوئے مختلف مواقع پر اشعار میں اپنے نظریۂ ادب کی تشریح و توضیح کی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ان کے خطوط اور مضامین میں بھی بہت کارآمد مواد ملتا ہے۔ اس مقصد کے لیے 'اقبال نامہ' (مرتبہ شیخ عطاء اللہ) کے خطوط تو بہت ہی اہم ہیں۔ چنانچہ ان خطوط کا خالص تنقیدی لحاظ سے مطالعہ کرنے پر بعض ایسے اہم اشارات ملتے ہیں جن کی امداد سے اقبال کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگانے میں دِقّت نہیں ہوتی۔

(۲)

اقبال کی تنقیدی بصیرت کے جائزے سے پیشتر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ اقبال فلسفی تھے، پیشہ ور ناقد نہیں۔ انہوں نے زندگی اور اس کے مظاہر پر تو تنقید کی لیکن اس کے باوجود خصوصیت سے ادب کے ناقد نہ تھے۔ مشرق و مغرب کے افکار و تصورات کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کے باوجود وہ ادبیات کے ناقد نہ

تھے. لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی واضح رہے کہ اقبال اظہار و ابلاغ کے مروج سانچوں اور بیشتر شعری اصناف کے فنی تقاضوں سے کامیابی سے عہدہ برآ ہی نہ ہوئے بلکہ ان میں اپنی جدت پسندی اور انفرادیت کا ثبوت بھی دیا. ظاہر ہے کہ ان کی عظیم تخلیقات کے پس پردہ کوئی تنقیدی شعور بھی ہوگا، کیونکہ تنقیدی بصیرت کے بغیر تخلیق حسن و معانی سے عاری محض دیوانے کی بڑ ثابت ہوتی ہے اور ایک مقصد پسند شاعر اور مصلح ادیب کے لیے تو تنقیدی بصیرت کی اور بھی زیادہ ضرورت ہوتی ہے کہ یہی بپھرے دریا کو قابو میں رکھتی ہے.

تخلیق و تنقید کا بہت گہرا رشتہ ہے. بظاہر تخلیق آزاد اور محدود محسوس ہوتی ہے اور 'آمد' کی صورت میں تو اور بھی زیادہ! تخلیقی ابال تخلیق کار پر یوں حادی ہو جاتا ہے کہ وہ گویا بے بس ہو کر محض ایک 'آلہ' کی صورت اختیار کر کے خیالات و احساسات کے بپھرے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے[1]. لیکن ادبی لحاظ سے دیکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ تخلیق تنقید کے دو قوی مقناطیسوں کے درمیان معلق ہوتی ہے ایک تنقید، تنقیدِ حیات ہے، یعنی وہ صلاحیت جس کی امداد سے تخلیق کار زندگی میں سے رد و قبول کی بناء پر اپنے لیے خام مواد حاصل کرتا ہے. اس کے سامنے اشیاء، حوادث اور وقوعات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہوتا ہے. مگر وہ ان میں سے صرف ایک (یا چند ایک) کا انتخاب کرتے ہوئے موضوعِ سخن یا اپنا مقصود قرار دیتا ہے گو بظاہر یہ صلاحیت غیر شعوری یا جبلی نظر آتی ہے. لیکن درحقیقت یہ اس اندازِ نظر کی مرہونِ منت ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں فلسفہ حیات سے لے کر مقصودِ فن تک بہت سے عوامل کارفرما ہوتے ہیں. دوسری تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے.

---

[1] (حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

یعنی تخلیق کی چھان پھٹک! اس کے بھی دو پہلو قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ایک وہ تنقید جو کانٹ چھانٹ اور حک و اصلاح کی صورت میں خود تخلیق کار ہی کرتا ہے اور دوسری وہ صورت جس سے سبھی واقف ہیں۔ یعنی ادبی تنقید! پروفیسر لاسل ایبرو ومبی (ABBER CROMBIE) سے لے کر سکاٹ جیمز تک کئی نقادوں نے تخلیق سے قبل اور تخلیق کے بعد جنم لینے والی تنقید میں نہ صرف امتیاز ہی کیا بلکہ ہر دو کی جداگانہ اہمیت اور انفرادیت کو تسلیم بھی کیا۔ چنانچہ سکاٹ جیمز کے بقول:

"تنقید کی ایک ایسی قسم بھی ہے۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے تنقید کی ایک قسم فن کو اپنا موضوع بناتے ہوئے فن کے بعد معرضِ وجود

(پچھلے صفحہ کا حاشیہ)

غالب نے اسی کیفیت کی طرف اشارہ کیا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

خود اقبال کی تخلیقی محویت، کا بھی کچھ یہی عالم تھا کہ جس کا مہاراجہ سرکشن پرشاد کے نام ۲۴ اپریل ۱۹۱۶ء کے ایک مکتوب میں خود اقبال نے یوں اعتراف کیا ہے:

"یہ مثنوی جس کا نام "اسرارِ خودی" ہے ایک مقصد سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے میری فطرت کا طبعی اور قدرتی میلان سکر و مستی و بے خودی کی طرف ہے مگر قسم ہے اس خدائے واحد کی جس کے قبضے میں میری جان و مال و آبرو ہے میں نے یہ مثنوی از خود نہیں لکھی بلکہ مجھ کو اس کے لکھنے کی ہدایت ہوئی ہے اور میں حیران ہوں کہ مجھ کو ایسا مضمون لکھنے کے لیے کیوں انتخاب کیا گیا۔"

میں آتی ہے۔ ان میں وہی فرق ہے جو زندگی کی تنقید اور تنقید کی تنقید میں ہو سکتا ہے۔ مگر بلحاظِ فکر مؤخرالذکر کے مقابلے میں اول الذکر کو تقدیم حاصل ہوتی ہے لیکن بلحاظ زمانہ ان میں اول و آخر کی تفریق مشکل ہے۔ فن پارہ موجود نہیں تو اس پر تنقید کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن یہ بالکل بدیہی ہے کہ ایسا کوئی فن پارہ نہیں، جس نے تنقید سے قبل ہی جنم لے لیا ہو۔" لے

تنقید کے ان دو پہلوؤں پر بطور خاص زور دینے کا مطلب اس امر کی وضاحت تھا کہ اعلیٰ تخلیق کار اور بلند پایہ تخلیقات کے پیچھے دیگر عوامل کے ساتھ ساتھ اعلیٰ تنقیدی شعور بھی کارفرما ہوتا ہے۔ اور اس حد تک کہ اسی کی امداد سے تخلیق کار دنیا کی کثرت کو اپنے فن کی وحدت میں تبدیل کر پاتا ہے۔ شاید اسی لیے عالمی ادبیات اور اس کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے مالک بیشتر تخلیق کار پختہ تنقیدی شعور کے بھی حامل تھے۔ اس لیے یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ اقبال ایسا مفکر تنقیدی شعور سے بیگانہ ہوتا؟

(۳)

جیسا کہ ابتدائی سطور میں عرض کیا گیا اقبال، پیشہ ور ناقد نہ تھے اور نہ ہی اس مضمون کا مقصد اقبال کو عظیم مفکر کی مانند عظیم ناقد بھی ثابت کرنا ہے کہ یہ اقبال کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کے ساتھ بھی زیادتی ہوگی۔ نہ اقبال نے ادبی تنقید کو کوئی نیا نظریہ دیا اور نہ ہی اپنے تنقیدی مباحث کی روشنی میں ہم عصر ادب کی تشریح و تحلیل کی۔ اسی طرح خطوط یا متفرق مضامین سے اقتباس جمع کرنے کے باوجود بھی ان میں وہ شرح و بسط نہ ملے گی، جو کسی باضابطہ تنقیدی مضمون

لے "INTERPRETATION OF LITERATURE"

کی خصوصیت ہوتی ہے۔ لیکن بکھرے بکھرے خطوط میں یہ بکھرے بکھرے خیالات
ایسے اشارات کی صورت یقیناً اختیار کر جاتے ہیں جنہیں بلا جھجک اقبال کے تنقیدی
شعور کی تفہیم کے لیے اشاریے قرار دیا جا سکتا ہے۔

سیالکوٹ میں پیدا ہونے والے کشمیری الاصل اقبال کی شہرت جب لاہور سے
نکل کر ملک گیر ہوئی تو اہل زبان کی طرف سے اقبال کی زبان و بیان پر اعتراضات شروع
ہوئے۔ گو اقبال نے ان اعتراضات کو درخور اعتنا نہ سمجھتے ہوئے بطور خاص ان کے
جوابات دینے کی کوشش نہ کی، لیکن اس ضمن میں جو کچھ لکھا ہے۔ (مولانا عبد المجید
سالک کی "ذکرِ اقبال" (صفحہ ۲۸) میں "تنقید ہمدرد" کے جواب میں اقبال کا ایسا ہی
ایک مفصل اور مدلل جواب درج ہے) اس سے واضح ہوتا ہے کہ فلسفی اقبال علم عروض
ہی نہیں بلکہ علم بیان اور اس کے دقیق مسائل سے بھی پوری طرح آگاہ تھے۔ اقبال کے خطوط
میں بھی زبان و بیان کے بارے میں خاصی کارآمد باتیں مل جاتی ہیں۔ ہر چند کہ اقبال ان شاعروں
میں سے نہیں جو شاعری کو محض الفاظ کی بازی گری سمجھتے ہوئے کمالِ فن یا قادر الکلامی
کیلئے صرف طرزِ ادا ہی پر انحصار کرتے ہوں، لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ زبان و بیان پر
کیے گئے اعتراضات کی بنا پر اقبال کسی حد تک خود شعوری میں مبتلا نظر آتے ہیں چنانچہ
کہیں بحث کرتے ہیں، تو کہیں جواب دیتے ہیں، کہیں معذرتی انداز ہے تو کہیں مشورہ
طلب کرتے ہیں۔ سید سلیمان ندوی کے نام یہ خط (مورخہ ۱۰ مئی ۱۹۱۸ء) اس نوع کے
کئی خطوط میں سے صرف ایک ہے:

"صحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا، لیکن
اگر آپ ان لغزشوں کی طرف توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا ریویو زیادہ مفید ہوتا اگر
آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجئے
کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس تکلیف کو میں

ایک احسان تصور کروں گا" ؎۱

دراصل اقبال کے لیے شاعری حصول مقصد کا ذریعہ تھی. مقصود بالذات نہ تھی. اس لیے انہوں نے اس کے ظاہری حسن اور فنی لوازم ہی کو مقصود فن نہ سمجھتے ہوئے اظہار و ابلاغ کے لیے انہیں کبھی زنجیریں نہ بننے دیا. چنانچہ ایسے خطوط کی کمی نہیں جن میں خود کو زبان داں شاعروں سے ممتاز رکھنے کا احساس واضح تر ہے. مثلاً شوکت حسین کو لکھتے ہیں. (مورخہ ۳ رجنوری ۱۹۲۶ء) :

"شعر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں. میرا ادبی نصب العین نقاد کے نصب العین سے مختلف ہے. میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے. اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو" ؎۲

یہ اسی انداز نظر کا نتیجہ تھا کہ کسی نظم کے خامیوں کے احساس کے باوجود بھی انہیں دور کرنے کے لیے وہ کسی خاص گرم جوشی کا اظہار نہیں کرتے. چنانچہ شوکت حسین ہی کے نام ایک اور خط (مورخہ ۶ رجنوری ۱۹۱۹ء) میں یہ سطریں ملتی ہیں:

"نظم اسقام سے بری نہیں لیکن اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں! ایک پرانی نظم کو آراستہ کرنے سے ایک نئی نظم تیار کرنا مقابلتاً آسان ہے" ؎۳

"اب اس طرف توجہ کے لیے فرصت کہاں!" اس انداز کا بعض اور خطوط

؎۱ ۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب "اقبال نامہ"، حصہ اول، صفحہ ۸۱ - ۸۲

؎۲ ۔ ایضاً حصہ دوم ص ۲۵۴

؎۳ ۔ ایضاً ص ۵۴-۲۵۵

سے بھی اظہار ہوتا ہے۔ چنانچہ سید سلیمان ندوی کے نام دو خطوط میں
بھی یہی انداز برقرار ہے:

"قوافی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل بجا ہے۔ مگر چونکہ شاعری
اس مثنوی[1] سے مقصود نہ تھی۔ اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عمداً
تساہل برتا ...."[2]

"کلام کا بہت سا حصہ نظر ثانی کا محتاج ہے لیکن اور مشاغل اتنی فرصت نہیں
چھوڑتے کہ ادھر توجہ کر سکوں۔ تاہم جو کچھ ممکن ہے کرتا ہوں۔"[3]

اس "عمداً تساہل" کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اقبال نے ایک مخصوص پیغام کی ترسیل کے لیے شاعری کو وسیلۂ اظہار بنایا تھا۔ ان کے نزدیک اصل اہمیت اپنے افکار کی تھی۔ اس لیے انہوں نے تشبیہات اور استعارات کے خوش رنگ کاغذوں سے بنے پھولوں ایسی خوشبو سے محروم شاعری کو نہ تو کبھی مقصود فن جانا اور نہ ہی اس لحاظ سے کبھی خود کو شاعر گردانا۔ اسی لیے تو ان کے بقول "میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں شمار ہو"۔

اقبال کے بارے میں جو یہ پرانی بحث چل رہی ہے کہ اقبال فلسفی تھے یا شاعر، میری دانست میں بے معنی ہے کہ اقبال نے خود ہی اپنے خطوط میں دوٹوک الفاظ میں یہ کہہ دیا:

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمع نظر نہیں رہا کہ فن

---

[1] "اسرارِ خودی" کی طرف اشارہ ہے۔

[2] شیخ عطاء اللہ مرتب کتاب مذکور حصہ اول، ص ۸۵-۸۶ (خط مورخہ ۳ر اکتوبر ۱۹۱۸ء)

[3] ایضاً ص ۱۰۸ (خط مورخہ ۱۰ر اکتوبر ۱۹۱۹ء)

کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہوا۔ اور بس! اس بات کو مدنظر رکھ کر جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں۔ ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں، اس واسطے کہ آرٹ (فن) غایت درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے۔ اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں۔" [1]

"... میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔ اس واسطے کوئی میرا رقیب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا رقیب تصور کرتا ہوں۔ فنِ شاعری سے مجھے دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں بعض مقاصد[2] خاص رکھتا ہوں، جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے، ورنہ:

نہ بینی خیر ازاں مرد فرودست
کہ برمن تہمت شعر و سخن بست" [3]

(۴)

اقبال کے افکار اور پیغام کے تناظر میں اقبال کے نظریۂ ادب و فن کا تحلیلی مطالعہ کرنے اور اس موضوع پر خطوط اور نثری تحریروں کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے

---

[1] ۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۱۰۸ (خط مورخہ ۱۰ اکتوبر ۱۹۱۹ء)

[2] ۔ "کسی شاعر کی تنقید کے لیے اس کے عام نصب العین ہی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔"
(عبدالواحد معینی، کتاب مذکور، ص ۱۶۸)

[3] ۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور حصہ اول ص ۱۹۵-۱۹۶ (خط مورخہ ۲۰ اگست ۱۹۳۵ء)

کہ اقبال ایک مقصد پسند ادیب ہی نہ تھے۔ بلکہ ادب برائے ادب کے خوش رنگ نظریے کو کلی طور پر مسترد کرتے ہیں کہ ان کے بقول :

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا"

واضح رہے کہ ادب برائے ادب کے نظریے کو اقبال ۱۹۱۶ء میں مسترد کر رہے ہیں۔ یہ وہ وقت تھا کہ ابھی تک ہندوستان تو کجا یورپ میں بھی ترقی پسند ادب کی تحریک کی داغ بیل نہ ڈالی گئی تھی[له] اس سلسلہ میں ایک دلچسپ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب میں مقصدیت کا نظریہ اقبال کی اپنی مخصوص افتادِ طبع کا نتیجہ تھا یا اس ضمن میں وہ کسی سے متاثر تھے ؟ اس سوال کا قطعی جواب دینا ممکن نہیں۔ کیونکہ جس طرح فکرِ اقبال کی تشریح و تفہیم میں مشرق و مغرب کی کئی ہستیوں کے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے اسی طور سے بطورِ خاص اقبال کے نظریۂ ادب کا تحلیلی مطالعہ کرتے ہوئے اثرات کا سراغ لگانے کی کوشش کیے بغیر صرف تشریحی انداز اختیار کر کے بات ختم کر دی جاتی ہے اشعار کے حوالے اور تشریحات بھی بہت ضروری، لیکن، جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال کے خطوط اور مضامین میں اس موضوع پر اتنا مواد بکھرا ہوا ہے کہ اس سے بھی بہت سے نتائج مرتب کیے جا سکتے ہیں۔

اگر اقبال نے اپنے نظریۂ ادب کی تشکیل میں کسی سے استفادہ کیا ہوگا تو وہ اشتراکی ادیبوں کے علاوہ اور کوئی نہیں ہو سکتے، کیونکہ مارکس کی تحریروں اور اس کے بعد ۱۹۱۷ء میں روسی انقلاب کے بعد ادب برائے مقصد کے نظریے پر اتنا کچھ لکھا گیا

له - یورپ میں ۱۹۳۵ء میں اور ہندوستان میں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی۔ سردار جعفری کے بقول ترقی پسند ادب کے ضمن میں اقبال نے بھی سجاد ظہیر کی حوصلہ افزائی کی، (ترقی پسند ادب، ص ۱۸۱)

کہ اسے اچھی خاصی ایک ادبی تحریک کی حیثیت دے دی گئی۔ اقبال بھی ایک زمانے میں مارکس اور لینن وغیرہ سے متاثر رہے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ اپنے مقصد پسند ادب کے دفاع کے لیے نادانستہ طور پر ہی یہ نظریہ اپنا لیا ہو۔ مضمون کی ابتدا میں درج اقتباس میں اقبال کہتے ہیں:

"میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معماری، ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گار ہے...."

جب کہ میکسم گورکی (GORKY) نے یوں لکھا ہے:

"مصاف زیست میں فن ایک خادم کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ جسم سے منقطع، علیحدہ عضو نہیں جو خود اپنے ہی وجود کو کاٹ کاٹ کر کھا رہا ہو، بلکہ یہ ایک مہذب انسان کا عمل ہے ایسا انسان جو اپنے ماحول اور گرد و پیش پھیلی زندگی سے ناقابلِ شکست رابطہ رکھتا ہے۔" لہ

بات ایک ہی ہے، صرف اندازِ بیان کا فرق ہے!

خیالات کی اس ہم آہنگی کی طرف اشارہ کرنے سے بطورِ خاص یہ ثابت کرنا نہیں کہ اقبال نے اشتراکی ادیبوں سے ہی ادب میں مقصد پسندی سیکھی بلکہ صرف یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ اس ضمن میں اگر اقبال کسی سے متاثر ہو سکتے تھے تو وہ صرف اشتراکی ہی ہو سکتے تھے۔ اقبال گو ترقی پسند نہ تھے، لیکن مقصدیت کے معاملے میں ترقی پسند ادیبوں سے کم کٹر نہ تھے کہ ان کا بھی یہ ایمان تھا کہ ادب سے قوم کی تقدیر بدلی جا سکتی ہے چنانچہ ان کے بقول:

"کسی قوم کی زندگی (میں)، موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت نہیں

لہ۔ "LIFE AND LITERATURE" p.135

ہیں۔ بلکہ جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے وہ "تخیل" ہے جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے اور وہ بلند نظریات ہیں، جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ قومیں شعراء کی دست گیری سے پیدا ہوتی ہیں اور اہل سیاست کی پامردی سے نشو و نما پا کر مر جاتی ہیں، پس میری خواہش یہ ہے کہ افغانستان کے شعراء اور انشاء پرداز اپنے ہم عصروں میں ایسی روح پھونکیں جس سے وہ اپنے آپ کو پہچان سکیں۔ جو قوم ترقی کے راستے پر چل رہی ہے۔ اس کی انانیت خاص تربیت کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے مگر وہ تربیت جس کا خمیر احتیاط کے ساتھ اٹھایا جائے"۔ ؎

ادب برائے مقصد کے ضمن میں گو ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ ادیب کافی سے زیادہ نیک نامی کما چکے ہیں۔ لیکن غیر جانبداری سے جائزہ لینے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اقبال نے ادب برائے مقصد کے حق میں ادب برائے ادب کے نظریے کو مسترد کر دیا تو یہ کوئی ایسا انوکھا چونکا دینے والا انقلابی فعل نہ تھا کہ اقبال، بلکہ ترقی پسندوں سے بھی قبل سر سید احمد خاں اور ان کی تحریک سے وابستہ اہل قلم اور بالخصوص حالی نے بے مقصد اور بے مغز ادب سے اظہار بے زاری کرتے ہوئے ہم عصر ادبی رجحانات پر تنقید بھی کی تھی سر سید نے سب سے پہلے اس حقیقت کو سمجھا تھا کہ اعلیٰ تر مقاصد اور وسیع تر قومی مفادات کے حصول میں ادب ایک زبردست اور مؤثر ہتھیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ حالی نے اپنے "مقدمہ شعر و شاعری" میں انہی خیالات کو ادبی اصولوں کا درجہ دے کر متغیر حالات میں نئے ادب کی داغ بیل ڈالنے کی سعی

؎ "کابل میں کی گئی ایک تقریر"۔ مقالاتِ اقبال، ص : ٢١٩

کی، بلکہ اقبال ہی کی مانند حالی بھی اس حقیقت سے باخبر تھے کہ بری شاعری سوسائٹی کو بگاڑتی ہے۔ (ملاحظہ ہو "مقدمہ شعر و شاعری" میں، "بری شاعری سے سوسائٹی کو کیا نقصان پہنچتے ہیں")، اسی لیے انہوں نے اس امر پر بطور خاص زور دیا کہ ادب کے ذریعے قومی سطح پر اعلیٰ تر اخلاق کی ترویج سے قومی فلاح اور ملّی بہبود کا کام لیا جاسکتا ہے، بلکہ حالی اور شبلی نے ادب یا تاریخ اسلام سے سوانح عمریاں لکھنے کے لیے بھی ایسی ہی شخصیات کا انتخاب کیا جو کسی نہ کسی لحاظ سے مسلمانوں کے لیے روشن مثال بننے کی اہلیت رکھتی تھیں۔ جب کہ نذیر احمد کے ناول اور اکبر الہ آبادی کے اشعار اس مقصد پسندی کے دوسرے پہلو کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مقصدیت کیونکہ ترقی پسندوں کا موٹو تھی، اس لیے ہمیشہ اس کا اسی تحریک کی روشنی میں مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ تاریخ ادب اردو کے تناظر میں جائزہ لینے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ اردو ادب میں مقصدیت تین بڑی لہروں کی صورت میں پھیلی: سرسیّد، اقبال اور ترقی پسند ادب کی تحریک۔ یہ تینوں اپنے مخصوص حالات کی پیداوار تھے۔ اس لیے ان کے مقاصد جداگانہ بلکہ کسی حد تک تو متضاد بھی قرار دیے جاسکتے ہیں۔ سرسید تحریک کے بنیادی مقاصد اقبال اور اس کے عصر کیلئے ناقابل قبول تھے۔ اسی طرح اقبال نے اپنے افکار میں خودی کو مرکزی نقطہ قرار دے کر ملت بیضا کی تشکیل نو میں ادب اور فنون کو جو کردار سونپا اس کا ترقی پسند ادب کی مقصدیت (نیا سویرا یا سُرخ انقلاب) سے کوئی تعلق نہیں تھا۔

تو پھر اقبال کس مقصد کے حامی تھے؟

اس سوال کا جواب اقبال کے خطوط میں جابجا بکھرا ہے اور جواب وہی ہے یعنی زندگی کا معاون اور خدمت گار، لیکن میری دانست میں اشعار سے قطع نظر، مرقع چغتائی کے انگریزی پیش لفظ کے یہ جملے اس مقصد کی اساس قرار دیے جاسکتے ہیں:

"انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے۔ انسانیت کے لیے مبدائے فیض بننے والا فن کار زندگی کی چیرہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بناء پر وہ خدا کا ہم نفس ہوجاتا ہے اور یوں وہ ابدیت اور زمانہ کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے"

اقبال ادب کو ایک حرکی عمل سمجھتے ہیں۔ ایسا عمل جو بے عمل قوم میں حیات آمیز رَو دوڑا سکے۔ اگر ایسا نہیں تو اقبال کے نزدیک ایسا ادب بے کار اور بے سود ہے۔ اس ضمن میں انہوں نے اپنے اشعار کی طرح خطوط میں بھی اس امر پر زور دیا کہ :-

"جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا"

چنانچہ اکبرالہ آبادی کو ایک خط (مورخہ ۱۱ جون ۱۹۱۸ء) میں لکھتے ہیں :

"میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابلِ اصلاح ہے۔ PESSIMISTIC LITERATURE کبھی زندہ نہیں رہ سکا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا OPTIMISTIC ہونا ضروری ہے۔" ؎

؎ - شیخ عطاء اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ دوم ، ص ۵۶

"یہ امر باعث دلچسپی ہوگا کہ اب جدید انداز نظر "جس سے چمن افسردہ ہو" والے نظریے کو تسلیم نہیں کرتا، چنانچہ سارتر (SARTRE) کے بقول :

افسردہ ادب قسم کی کوئی شے نہیں کیونکہ خواہ زندگی کی کتنے ہی سیاہ رنگوں سے تصویر کشی کیوں نہ کی جائے۔ یہ تصویر کشی صرف اسی مقصد کی خاطر

(بقیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ فرمائیں)

اکبر الہ آبادی ہی کو ایک اور خط (مورخہ ۲۰ ؍ جولائی ۱۹۱۸ء) میں بے خودی کی سی دو اقسام گنواتے ہوئے لکھا۔

"ایک وہ جو LYRIC POETRY کے پڑھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ اس قسم سے ہے جو افیون و شراب کا نتیجہ ہے،" لہ

مندرجہ بالا کے ساتھ ہی سراج الدین پال کے نام خط (مورخہ ۱۹ جولائی ۱۹۱۶ء) سے مندرجہ ذیل سطور کو ملا کر پڑھیے:

"یہ حیرت کی بات ہے کہ تصوف کی تمام شاعری مسلمانوں کے پولیٹیکل انحطاط کے زمانے میں پیدا ہوئی اور ہونا بھی یہی چاہیے تھا جس قوم میں طاقت و توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہو گئی تو پھر اس قوم کا نکتۂ نگاہ بدل جایا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک

(پچھلے صفحہ کا بقیہ حاشیہ)

ہوتی ہے کہ آزاد انسان اس سے روشناسی میں اپنی آزادی محسوس کر سکے"!

("WHAT IS LITERATURE" p.45)

اقبال نے دراصل اپنے ادب کے حوالے سے ان عصری رجحانات پر کڑی نکتہ چینی کی تھی جو فرانس کے زوال پسند ادیبوں کی خصوصیت سمجھے جاتے ہیں۔ اقبال قوم کی تشکیلِ نو میں مرگ پرستی، یاس پرستی، قنوطی اندازِ نظر اور دروں بینی کو سب سے بڑی رکاوٹ سمجھتے تھے۔ اسی لیے تو انہوں نے اپنے ادیبوں کے بارے میں کہا تھا:

"کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار"

لہ - شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ دوم، ص، ۲۰

ناتوانی ایک حسین وجمیل شے ہو جاتی ہے[1] اور ترک دنیا موجبِ تسکین ..... اس ترک دنیا کے پردے میں قومیں اپنی سستی و کاہلی اور

---

[1] ۔ مثالیں پیش ہیں :

ہو گا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو — میر تقی میر

مزاجوں میں یاس آ گئی ہے ہمارے
نہ مرنے کا غم ہے نہ جینے کی شادی — میر تقی میر

تھی گرفتاری میں بھی اک لذت آسودگی
کیا کہیں ہم کتنے پچھتائے نکل کر دام سے — مصحفی

اول تو قفس کا مرے در باز کہاں ہے،
اور ہو بھی تو یاں طاقتِ پرواز کہاں ہے — مصحفی

رہے گروش میں ہی جب تک رہے پروازیں ہم
چین آتے ہی تہ دام بہت سا پایا !! — مصحفی

دل بستگی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھے
گویا چمن میں میرا کوئی آشیاں نہ تھا — فغاں

تجھ قید سے دل ہو کر آزاد بہت رویا
لذت کو اسیری کی کر یاد بہت رویا

ڈال دے مجھ پہ سایہ آنچل کا
ناتواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا — ناسخ

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

اس شکست کو جوان کو تنازع للبقا میں ہو چھپایا کرتی ہیں، خود ہندوستان
کے مسلمانوں کو دیکھیے کہ ان کی ادبیات کا انتہائی کمال لکھنو کی مرثیہ گوئی
پر ختم ہوا "۔ لہ

مہاراجہ سرکشن پرشاد کے نام اپنے ایک (اب تک) غیر مطبوعہ خط (مورخہ
۱۳؍اپریل ۱۹۱۶ء) میں بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھا:

"..... خواجہ حافظ کی شاعری کا میں معترف ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ ایسا شاعر ایشیا میں آج تک پیدا نہیں ہوا اور غالباً پیدا نہیں ہوگا۔ لیکن جس کیفیت کو وہ پڑھنے والے کے دل پر پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ کیفیت قوائے حیات کو کمزور و ناتواں کرنے والی ہے .... میں نے مسلمانوں اور ہندوؤں کی گزشتہ دماغی تاریخ اور موجودہ حالت پر بہت غور کیا ہے۔ جس سے مجھے یقین ہوگیا ہے کہ ان دو قوموں کے اطبا کو اپنے مریض کا اصلی مرض اب تک معلوم نہیں ہو سکا۔ میرا عقیدہ ہے کہ ان کا اصلی مرض قوائے حیات کی ناتوانی اور ضعف ہے اور یہ ضعف زیادہ تر ایک خاص قسم کے لٹریچر کا نتیجہ ہے جو ایشیا کی بعض قوموں کی بدنصیبی سے ان میں پیدا ہوگیا۔ جس نقطۂ خیال سے یہ قومیں زندگی پر نگاہ ڈالتی ہیں۔ وہ نقطۂ خیال صدیوں سے مضعف

(بقیہ حاشیہ گزشتہ صفحہ)

انتہائی لاغری سے جب نظر آیا نہ میں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے — ناسخ

لہ۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ اول، ص ۴۴-۴۵

مگر حسین وجمیل ادبیات سے محکم ہو چکا ہے اور اب حالات حاضرہ اس امر کے مقتضی ہیں کہ نقطۂ خیال میں اصلاح کی جائے ۔“ [۱]

مہاراجہ کشن پرشاد ہی کے نام ایک اور خط (مورخہ ۱۴ اپریل ۱۹۱۶ء) میں یہ فقرات قابلِ غور ہیں :

”ہم سب انحطاط کے زمانے کی پیداوار ہیں اور انحطاط کا سب سے بڑا جادو یہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزاء اسباب کو اپنے شکار (خواہ وہ شکار کوئی قوم ہو یا فرد) کی نگاہ میں محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بدنصیب شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب کو اپنا بہترین مربی تصور کرتا ہے مگر :

من صدائے شاعر فردا ستم [۲] “

(۵)

ان تمام خطوط میں ایک ہی نکتہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے اور وہ ہے : ادب کا قوتِ حیات میں اضافے کا باعث ہونا۔ اقبال کے بموجب قوم کی زندگی مصافِ زیست میں اس کے عمل اور تنازع للبقا میں اس کی مثبت جدوجہد میں مضمر ہے۔ اس لیے ادب سمیت ہر وہ شے جو اس منصب سے قوم کو دور لے جا کر اس میں پست ہمتی اور دروں بینی پیدا کر کے اسے مقاصدِ جلیلہ سے عاری بنا دیتی ہے۔ اقبال اس کے مخالف ہیں۔ اسی لیے وہ غنائی شاعری (LYRIC POETRY) سے لے کر تصوف تک سبھی کو مسلم قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوئے انہیں کلیتاً مسترد کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اول الذکر کا

---

۱ - ”اقبال کے چند غیر مطبوعہ اور نایاب خطوط“، ”ادبی دنیا“ اقبال نمبر (اپریل مئی ۱۹۷۱ء)

۲ - ایضاً

اثر افیون سے کم نہیں تو مؤخرالذکر . . . . جس کا نمائندہ وہ حافظ کو سمجھتے ہیں . . . .
ترکِ دنیا کی تعلیم دیتے ہوئے ناتوانی کو حسین وجمیل اور خوش نما بنا کر پیش کرتا ہے؛

"٠٠٠٠. جو کیفیت خواجہ حافظ اپنے ریڈر کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں،
وہ قوتِ حیات کو ضعیف وناتواں کرنے والی ہے" لہ

"٠٠٠٠. باقی رہا خواجہ حافظ کا صوفی ہونا تو خواہ وہ صوفی ہوں، خواہ
محض شاعر، ہر دو اعتبار سے ان کے کام کی قدر وقیمت کا اندازہ اور صحیح
اندازہ علم الحیات کے اعتبار سے ہونا چاہیے. بلکہ ہر شاعر وصوفی و
نبی و مصلح کی قدر وقیمت اسی معیار سے جانچنی چاہیے. اور جو اس
معیار پر پورا اترے اس کو اسی وقت دستورالعمل بنانا چاہیے" ٹہ

قوت کی اہمیت کو سمجھ کر اور اسے مصافِ زیست میں ڈھال بنانے کی سعی اقبال
کے نظامِ فکر کے اہم ترین عناصر میں سے ہے. اسی لیے انہوں نے عالمی شخصیات
(مثال: مسولینی، لینن) سے لے کر افراد کی زندگی میں قوت کی 'قوت' کو محسوس
کرتے ہوئے متنوع ذرائع سے اس کی اہمیت اجاگر کی. اقبال نے گو باضابطہ طور
پر ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند نہ کیا لیکن وہ اس حقیقت سے باخبر تھے کہ خیابانِ
ادب کی جڑیں دھرتی سے نہیں بلکہ زندگی سے پھوٹتی ہیں. . . . . اس ضمن میں اقبال
کے رویے کو ایک مرتبہ پھر مارکسی ادیبوں سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے جو زندگی میں
جدوجہد اور قوم کی بقا میں ادب سے ایک آلہ کا کام لینے کی تلقین کرتے ہیں. چنانچہ
اقبال بھی ادب کو DECORATION PIECE ... نہیں سمجھتے، ورنہ وہ

لہ۔ ایضاً، خط مورخہ ۱۰ رمئی ۱۹۱۶ء

ٹہ۔ ایضاً، خط مورخہ ۳ راپریل ۱۹۱۶ء

LYRICAL POETRY کی مذمت نہ کرتے۔ ہماری غزل میں وہ سب کچھ آجاتا ہے جسے اقبال LYRIC سے واضح کرنا چاہتے ہیں۔ ہند میں غزل دورِ انحطاط کی پیداوار تھی۔ اور جیسے جیسے ملک میں سیاسی انتشار، اقتصادی بدحالی اور لامرکزیت بڑھتی گئی۔ غزل عروج حاصل کرتی گئی۔ چنانچہ عشق و عاشقی کا ایک خوشنما مگر مریضانہ تصور جو محبوب کے جور و جفا یا عشقِ حقیقی کے مابعدالطبیعی روپ میں ہمیشہ ناشاد و نامراد رہتا ہے تصوف کی صورت میں جس نظامِ اخلاق نے رواج پایا۔ ترکِ دنیا کو اس میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ اور ان سب پر مستزاد غم و آلام کا ایسا اظہار کہ ان میں بھی دلکشی اور خوشنمائی نظر آنے لگی۔ جہاں تک زندگی میں سامان تزیین اور آرائش اشیاء کا تعلق ہے تو غزل خوشنما گلدستے سے کم نہیں لیکن قومی جدوجہد کے لحاظ سے غزل کے مخصوص مضامین اور روایات و مسلّمات واقعی افیون کی تاثیر رکھتے ہیں۔ اسی لیے تو ۱۸۵۷ء کے بعد متغیر سیاسی حالات میں جب حالی نے روایتی غزل کو زندگی سے منقطع پایا تو نہ صرف اس کی روایات میں تبدیلیاں کیں، بلکہ واضح الفاظ میں ۔۔۔۔۔ اہل وطن کی مخالفت کے باوجود بھی ۔۔۔۔ یہ کہا:

بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے
حالؔی اب آؤ پیروی مغربی کریں

گو اقبال نے بھی اپنے عہد کی بے معنی غزل سے متاثر ہو کر داغ کی شاگردی میں ویسی ہی شاعری کی (اس عہد کی غزلوں کے نمونے 'باقیات اقبال' میں دیکھے جا سکتے ہیں)، لیکن جیسے جیسے اقبال کے ذہن میں اپنے ادبی مقصد اور خود ادب کے منصب کے بارے میں خیالات واضح سے واضح تر ہوتے گئے وہ نہ صرف غزل سے دور ہوتے گئے بلکہ جو تھوڑی بہت غزلیں لکھیں، ان کا بھی (بالِ جبریل میں) لہجہ اور آہنگ تبدیل ہو گیا اور یوں یہ کہا جا سکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں چھوڑا تھا۔ اقبال

نے وہیں سے آغاز ہی نہ کیا. بلکہ اسے نقطۂ عروج تک بھی پہنچادیا۔

اقبال کے ہاں فکری ارتقاء بہت واضح ہے...... اس حد تک کہ نظموں میں اس کے مختلف مدارج کا تعین کوئی ایسا دشوار نہیں، لیکن خطوط اور نثری تحریروں کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال کا تنقیدی شعور ارتقاء پذیر تو رہا، لیکن شاید ہی اس کے کسی پہلو میں ترمیم و تنسیخ ہوئی ہو. چنانچہ ان کے ابتدائی خطوط میں ادب و فن کے بارے میں جو خیالات ملتے ہیں. وہی بعد کے خطوط و تحریروں میں بھی ہیں. بلکہ انہی منتشر خیالات میں ادب و فن کے موضوع پر اقبال کی بعض معروف نظموں کے ابتدائی سراغ بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں.

خطوط کے ساتھ ساتھ اقبال نے 'مُرقع چغتائی' کے انگریزی دیباچہ میں بھی فن کے بارے میں اپنے خیالات کی وضاحت کرتے ہوئے جب آرٹ کے مقاصد کا تعین کیا تو اسے انسان کی تخلیقی شخصیت کا پرتو اور اعلیٰ تر مقاصد حیات کے تابع قرار دیا، چنانچہ اس امر پر بطور خاص زور دیتے ہیں کہ صرف تخلیق ہی سے انسان اپنی تمام امکانی صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر صرف اپنی انفرادیت (بلکہ بقا) کا ثبوت ہی نہیں دیتا بلکہ وہ خدا کے مدمقابل ہو کر یہ دعویٰ بھی کر سکتا ہے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم

یہ تخلیق کا وہ ارفع تصور اور فن کی اعلیٰ منزل ہے جہاں فن کار محض ایک کاریگر یا معمولی انسان نہیں رہتا بلکہ مردِ مومن بن کر اپنی تخلیق کے روپ میں صورتِ خورشید جیتا ہے. لیکن اقبال کو یہ سب کچھ نہ تو ہند کے ہم عصر تخلیق کاروں میں نظر آتا ہے اور نہ ہی ماضی کی ادبیات میں! بلکہ اسلامی نقطۂ نظر سے جائزہ لینے پر اقبال کو کچھ بھی نظر نہیں آتا:

"..... اور جہاں تک اسلام کی ثقافتی تاریخ کا تعلق ہے تو یہ میرا عقیدہ

ہے کہ صرف فنِ تعمیر کی واحد اور استثنائی مثال سے قطع نظر اسلام کے آرٹ (موسیقی، مصوّری، بلکہ شاعری تک) کو ابھی جنم لینا ہے۔ یہ وہی آرٹ ہے جو خدائی صفات کو انسانی روح میں جذب کرنے کے مقصد جلیل کا حامل ہوتا ہے اور اسی سے تخلقوا باخلاق اللہ اجر غیر ممنون اور لازوال تخلیقی وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارض پر نیابت الٰہی کا منصب حاصل کرتا ہے۔" [۱]

بظاہر یہ انتہا پسندی معلوم ہوتی ہے اور نہ ہی اقبال کی تائید میں تمام ادبی سرمائے سے لاتعلقی کی جا سکتی ہے لیکن یہ ملحوظ رہے کہ اقبال ایک خاص نقطۂ نظر سے بات ہی نہ کر رہے تھے۔ بلکہ اس میں بھی "اسلام کی ثقافتی تاریخ" اور "اسلام کے آرٹ" کی شرط عائد کر کے دائرہ محدود کر دیتے ہیں۔ اردو شاعری کا عمومی مزاج غیر مذہبی ہے۔ غزل میں تصوف اور حمد و نعت اور منقبت سے قطع نظر کر کے تمام اصناف اور غزل کے مسلّمات وغیرہ کسی کو بھی بطور خاص "اسلامی" قرار نہیں دیا جا سکتا۔

حافظ کو ہمارے ہاں جس احترام سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ کلام حافظ سے فال نکالی جاتی ہے۔ لیکن اقبال اپنے مخصوص ادبی نصب العین کی بناء پر حافظ کے کلام میں "شاعرانہ محاسن" اور "اغراضِ زندگی" میں واضح طور سے خطِ امتیاز کھینچتے ہوئے اس پر کڑی تنقید کرتے ہیں۔ جس زمانے میں "اسرارِ خودی" پر تصوف کا نام لے کر اعتراضات کیے جا رہے تھے۔ اس وقت اقبال نے خطوط کے علاوہ بعض مضامین میں بھی اپنے ادبی نصب العین اور نقطۂ نظر کی وضاحت کی۔ چنانچہ

---

[۱] "مرقع چغتائی"، پیش لفظ۔

ایسا ہی ایک مضمون 'اسرارِ خودی اور تصوّف' ہے۔ جس میں اقبال نے دوٹوک الفاظ میں اپنی مقصد پسندی کا اظہار کیا ہے:

"شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ سمجھتا ہوں، جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعراء پوری غزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں حاصل کر لیتے ہیں۔ اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے راز کو پورے طرح پر سمجھتے ہیں۔ لیکن فردی اور ملّی اعتبار سے کسی شاعر کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیئے۔ میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں ممد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے۔ اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے مضرت رساں ہے۔ ہر شاعر کم و بیش گرد و پیش کی اشیاء، عقائد، خیالات و مقاصد کو حسین و جمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے۔ اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء و مقاصد کو اصلیت سے حسین تر بنا کر دکھایا جائے تاکہ اوروں کو ان اشیاء و مقاصد کی طرف توجہ ہو اور قلوب ان کی طرف کھنچ آئیں۔ ان معنوں میں ہر شاعر جادوگر ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ کسی کا جادو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ۔ خواجہ حافظ اس اعتبار سے سب سے بڑے ساحر ہیں، مگر دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ وہ کون سے مقصد یا حالت یا خیال کو محبوب بناتے ہیں۔ اس کا جواب اوپر آچکا ہے۔ مختصراً یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں، جو اغراضِ زندگی کے منافی ہے بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے جو حالت خواجہ

حافظ اپنے پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ (یعنی بحیثیت صوفی ہونے کے) وہ حالت افراد و اقوام کے لیے جو اس زمان و مکان کی دنیا میں رہتے ہیں، نہایت ہی خطرناک ہے۔ حافظ کی دعوت موت کی طرف ہے جس کو وہ اپنے کمالِ فن سے شیریں کر دیتے ہیں تاکہ مرنے والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو:

ناوک اندازے کہ تا بر ازل دل بر و!
ناوک او مرگ را شیریں کند[۱]"

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال نے شعر کہنے کے مقاصد اور شعر کے فنی حسن میں امتیاز کرتے ہوئے قومی اور اجتماعی مقاصد کے حصول میں شعر کے فنی حسن کی اہمیت کو تسلیم نہ کیا۔ اسی نقطۂ نظر کی مزید تشریح اقبال کے ایک اور مضمون "جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ" سے بھی ہوتی ہے۔ اقبال کے بموجب آنحضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے دورِ جاہلیت کے شعراء پر جن تنقیدی آراء کا اظہار کیا:

"ان سے مسلمانانِ ہند کو آج کل کے زمانے میں بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ اس لیے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج کل انہیں اب نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے۔ . . . . رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اسی اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن، یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں"۔[۲]

۱۔ عبدالواحد معینی، مرتب، کتاب مذکور، ص ۱۶۶ - ۱۶۷

۲۔ ایضاً ، ، ص ۱۸۷-۱۸۸

اقبال مقصد پسند شاعر تھے. اور ہر مقصد پسند ادیب کی مانند وہ ادب کو کسی نصب العین کے تابع کرتے ہوئے مخصوص مقاصد کے حصول کا ایک ذریعہ تصور کرتے ہیں. . . . اقبال نے ایک مثالی معاشرے کا خواب دیکھا تھا اور اس کی تکمیل کے لیے انہوں نے خودی' کا درس دیا. اس خودی کی اساس پر انہوں نے اپنے تصورات کے قصر کی تعمیر اور افکار کی تشکیل کرتے ہوئے ادب کو بھی اسی خواب کے حصول کا ذریعہ جانا لیکن جب اپنے کلاسیکی ادب سے لے کر ہم عصر ادیبوں تک کسی میں بھی اپنے افکار کا پرتو نظر نہیں آیا تو وہ سب کو مسترد کر دیتے ہیں. تمام شعری ادب اور فکری سرمائے کو مسترد کرنے کا مقصد نئی شعری روایات کی تشکیل تھا. اقبال اپنے نئے معاشرے کے لیے نیا ادب بھی دیکھنا چاہتے تھے. لیکن اقبال جس تخلیقی فضا میں سانس لے رہے تھے. وہ ان کے ہم عصروں کی پہنچ سے باہر تھی. اس لیے پہلے تو زبان و بیان کی اغلاط کی نشاندہی ہوتی رہی. اور اس کے بعد ایسا سکہ بیٹھا کہ نقل تو ہوئی لیکن ان کے فن کی بلندیوں تک کوئی نہ پہنچ سکا.

(۶)

اقبال نے کیونکہ ادب اور شاعری کو مخصوص مقاصد کے تابع قرار دیا، اس لیے شاعری وغیرہ کے بارے میں اقبال کے اپنے نظریات کا جائزہ دلچسپ ہی نہیں بلکہ سود مند بھی ہوگا.

ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمعہ کے نام ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء کے ایک مکتوب سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ اس وقت شاعری میں قدیم اور جدید کی بحث کا آغاز ہو چکا تھا، کیونکہ اقبال رقمطراز ہیں:

"قدیم شاعری اور جدید شاعری کا سوال بھی سرمایۂ ادب کا ایک سبجیکٹ ہو گیا ہے. میں فقط فرسودہ مضامین کی حد تک جدید و قدیم کی بحث کو

مانتا ہوں. شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں. جذبات انسانی اور کیفیات قلبی اللہ کی دین ہے. ہاں یہ ضرور ہے کہ طبع موزوں اس کے ادا کرنے کے لیے پُر اثر الفاظ کی تلاش کرے! نظم کی اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے ہمیشہ رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے. بس یہ سمجھ لیا جائے کہ جس شاعر کے جذبات ماحول سے اثر پذیر ہیں. وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہو سکتا ہے نہ کہ نفس شاعری! اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا. اور اس نقطۂ خیال سے یہ کہنا پڑے گا اور یہ کہنا درست ہے کہ موجودہ شعراء کا کام تعمیری ہونا چاہیئے نہ کہ تخریبی!" لہ

مولوی محمد صالح کے نام اپنے خط مورخہ ۳۰ رمئی ۱۹۳۰ء میں فرمایا:

"جذباتِ انسانی کی تخلیق یا بیداری کے کئی ذرائع ہیں، جن میں سے ایک شعر بھی ہے، اور شعر کا تخلیقی یا ایقاظی اثر محض اس کے مطالب و معانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صورت اور طرزِ ادا کو بھی بہت بڑا دخل ہے..... ایک ہی شعر کا اثر مختلف قلوب پر مختلف ہوتا ہے بلکہ مختلف اوقات میں بھی مختلف ہوتا ہے. اس اختلاف کی وجہ قلوبِ انسانی کی اصلی فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربہ کا اختلاف ہے. اگر کسی شعر سے مختلف اثرات قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اس شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے. زندگی کی اصل حقیقت تنوع اور گوناگونی ہے." ٢ہ

لہ - شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ اول، ص، ۲۸۰

٢ہ - ایضاً حصہ دوم، ص ۳۷۱-۳۷۲

شاعری کے ساتھ ساتھ زبان کے بارے میں بھی ان کے خیالات کا مطالعہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً سردار عبدالرب نشتر کے نام کے ایک مکتوب (مورخہ ۱۹ راگست ۱۹۲۳ء) میں اس خیال کا اظہار کیا:

"زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے، بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاقِ سلیم کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیئے۔" ؎۱

مولوی عبدالحق کو یہ لکھا (۹ ردسمبر ۱۹۳۷ء)

"زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشو و نما پاتی ہیں۔ اور نئے نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کے بقاء کا انحصار ہے۔" ؎۲

شاعری اور زبان کے بارے میں اقبال کے ان خیالات نے نہ تو ایک باضابطہ دبستان کی حیثیت اختیار کی اور نہ ہی اقبال نے ایک ناقد بن کر ان مسائل و موضوعات پر باقاعدہ مقالے سپردِ قلم کیے۔ لیکن ذاتی خطوط میں ملنے والے ان مجمل خیالات اور اشارات کو یوں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں۔ ان میں تفصیل، شرح اور بسط نہیں بلکہ اشارات ہونے کی بناء پر عام ادبیات کی پرکھ کے لیے انہیں عمومی معیار کی حیثیت بھی نہیں دی جا سکتی، لیکن اتنا ہے کہ انہیں خود اقبال کے فن کی تفہیم کے لیے اہم اشارات یقیناً قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح

؎۱ - ایضاً ، حصہ اول ، ص ۵۶

؎۲ - ایضاً حصہ دوم ، ص ۸۵

ادبیات کے ساتھ ساتھ اقبال نے فنونِ لطیفہ اور فنی حسن کے ضمن میں جن تصورات کو پیش کیا، ان کا بھی ان کی روشنی میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباسات کا ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر مندرجہ ذیل امور واضح ہوتے ہیں :

۱- افلاطون اور غالب کی مانند اقبال بھی :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

کے قائل معلوم ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ صوفیائے کرام کی مانند قلب کو شاعری کا مرکز قرار دیتے ہوئے اس عقیدہ پر بھی ایمان رکھتے ہیں۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمعہ کو ایک مکتوب (مورخہ ۱۹ مارچ ۱۹۳۴ء) میں لکھتے ہیں :

"مجھے تو آپ کی نظموں میں ایک خاص جذبہ نظر آتا ہے، اور زبان کی سلاست سے معلوم ہوتا ہے کہ آپ جو کچھ کہہ جاتے ہیں، بلا قصد کہہ جاتے ہیں۔ اسی کا نام آمد[۱] ہے۔ یہ کیفیت من جانب اللہ ہے، کوشش سے حاصل نہیں ہوتی۔ رند کہتا ہے۔ شعر :

---

[۱]۔ حالی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' میں آمد کے نظریے کو ان الفاظ میں مسترد کر دیا تھا :

"اکثر لوگوں کی یہ رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان یا قلم سے فوراً بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے۔ وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے، جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انہوں نے آمد رکھا ہے، اور دوسری کا آورد۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ مگر ہم اس رائے کو تسلیم نہیں کرتے۔"

شعر:

مشق کر مشق کہ تا لطف سخن پیدا ہو

خود بخود شعر میں بے ساختہ پن پیدا ہو"[۱]

ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے یہ بات اپنی ذات کے حوالے سے کہی ہے. کیونکہ اقبال نے اپنے شاعرانہ جذب[۲] اور تخلیقی عمل کو الہام کی طرح محسوس کیا تھا. چنانچہ انہوں نے مختلف مواقع پر اپنی گفتگو اور بعض تحریروں میں بھی اس امر پر زور دیا تھا کہ ایک خاص نوع کی کیفیت طاری ہو جانے پر اشعار کی آمد ہوتی تھی. اور اسی عالم میں غرق وہ محو تخلیق ہوتے. اگر تنقیدی لحاظ سے اس کا بطور ایک نظریہ مطالعہ کریں تو یہ بات افلاطون اتنی پرانی ثابت ہو گی جس نے یہ کہا تھا کہ فن کی دیویوں ("MUSES") کی عطا اور وجدانی دیوانگی کے بغیر کوئی شخص بھی اعلیٰ پایہ کا تخلیق کار نہیں بن سکتا. شاید اسی لیے اقبال نے بھی ایک صاحب کو شاعری سے پرہیز کا مشورہ دیا تھا"[۳]

---

۱. شیخ عطاء اللہ، مرتب، کتاب مذکور، حصہ اول، صفحہ ۵-۲-۲۷۶

۲. لمعہ کے نام ایک مکتوب (مورخہ یکم دسمبر ۱۹۳۴ء) میں یوں لکھا:

"میری خواہش ہے کہ اس قدرتی عطیہ کو آپ بہترین طریقے سے استعمال کریں آپ کے اکثر اشعار وجدان کے حامل ہیں." (ایضاً، حصہ اول، ص ۲۸۲)"

۳. مولوی احمد علی شاب کو یوں لکھا:

"دوستانہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے بہتر مصرف تلاش کریں. اگر اردو کی خدمت کا شوق ہو تو اس وقت نظم سے زیادہ نثر کی ضرورت ہے" (ایضاً، حصہ دوم، ص ۲۵۶.)

انگریزی ناقدین میں سے رسکن (RUSKIN) بطورِ خاص اس نظریے کا حامی تھا کہ قلب کے گداز اور روح کی بالیدگی کے بغیر اعلیٰ فن پارے کی تخلیق ناممکن ہے۔ اس پر مسیحی معلمین اخلاق کی تعلیمات کا گہرا اثر تھا۔ اسی لیے وہ اعلیٰ تخلیقی ذہن کا کردار کی پاکیزگی اور روحانیت کے بغیر تصور بھی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ اس نے حُسن، تخلیقی عمل اور فنونِ لطیفہ کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا بعض اوقات وہ مسلم صوفیا کے تصورات سے مماثل نظر آتے ہیں۔ اقبال نے بھی مولانا عبدالماجد دریاآبادی کے نام اپنے ایک مکتوب (مورخہ ۱۷ راپریل ۱۹۲۴ء) میں رسکن کے انداز میں اس خیال کا اظہار کیا:

"میرے کلام کی مقبولیت محض فضلِ ایزدی ہے ورنہ اپنے آپ میں کوئی ہنر نہیں دیکھتا اور اعمالِ صالحہ کی شرط بھی مفقود ہی ہے"۔ [۱]

اعمالِ صالحہ کی شرط، خاص رسکن والی بات ہے!

۲ ..... اقبال اصنافِ سخن کی قدیم تقسیم اور کلاسیکی معائیر کو پسند ہی نہیں کرتے بلکہ ان کی برقراری کے لیے اصرار بھی کرتے ہیں۔ اقبال کا تمام کلام بھی اس امر کی شہادت دیتا ہے۔ چنانچہ وہ غزل، مسدس، قطعہ، رباعی، ساقی نامہ وغیرہ قدیم ترین پیرائے اظہار کے دائرے سے باہر آنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اب یہ اقبال کی اپنی قادر الکلامی ہے کہ ان کلاسیکی اصناف کو جدید خیالات اور نئے تصورات کے ابلاغ کے لیے اس چابکدستی سے برتا کہ اقبال کے ہاں یہ قدیم اصناف جدید ایسی تازگی کی حامل نظر آتی ہیں۔ اقبال نے تراکیب تراشی سے لے کر مترنم الفاظ کے برمحل استعمال سے ایک خاص طرح کا شعری آہنگ پیدا کرتے ہوئے متنوع تجربات کیے۔

---

[۱] ایضاً ، ص: ۲۳۵

لیکن ان سب کے باوجود وہ اصناف کی قدیم تقسیم کے دائرے سے باہر نہیں آتے، بلکہ وہ تو انگریزی ادبیات کے زیرِ اثر ابھرتی ہوئی نئی صنف یعنی نظم معرا کے بھی مخالف تھے۔ چنانچہ لمعہ کے نام ایک مکتوب (مورخہ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) میں اسی خیال کا اظہار کیا:

"اب کچھ عرصہ سے بلا ردیف و قافیہ نظمیں لکھی جاتی ہیں۔ اور یہ انگریزی میں "بلینک ورس" ہے جس کو (نثرِ مرجز) کہنا چاہیئے۔ اگرچہ پبلک مذاق کچھ ایسا ہو چلا ہے مگر میرے خیال میں یہ روش آئندہ مقبول نہ ہوگی۔" [1]

اردو میں بلینک ورس نظموں کا تجربہ عبدالحلیم شرر وغیرہ سے شروع ہو چکا تھا اور ۱۹۳۴ء تک اس کے لکھنے اور پڑھنے والوں کا ایک حلقہ (وہ محدود سہی) یقیناً پیدا ہو چکا ہوگا۔ اقبال اپنے فلسفہ میں نہ تو آئینِ نو سے ڈرتے ہیں اور نہ ہی طرزِ کہن پر اڑتے ہیں، لیکن شاعری میں وہ مروّج اصناف سے ہٹ کر نئے تجربات پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ چنانچہ اس کا اندازہ قافیے سے غیر معمولی دلچسپی سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' میں قافیے کی اہمیت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کے نظریے کی مخالفت کرتے ہوئے کامیاب اظہار میں اسے ایک رکاوٹ قرار دیا تھا، لیکن اقبال کا اس کے برعکس نظریہ ہے۔ چنانچہ محولہ بالا خط ہی میں یہ سطریں بھی ملتی ہیں:

"سنیئے غزل اور رباعی کے لیے قافیہ کی شرط تو لازمی ہے۔ اگر ردیف بھی بڑھا دی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے۔ البتہ نظم ردیف کی محتاج نہیں، قافیہ تو ہونا چاہیئے۔"

---

[1] ایضاً، ص ۲۷۹

بلکہ اقبال تو اس حد تک جاتے ہیں کہ وہ پابندیٔ عروض کی خلاف ورزی کو 'شاعری کا قلعہ منہدم' ہو جانے کے مترادف گردانتے ہیں۔ اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ بحیثیت ایک شاعر ان کا مزاج اور تصور فن سراسر 'مشرقی' ہی رہا۔ ہر چند کہ وہ مغربی فلسفے اور انگریزی ادبیات سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ لیکن اس کے باوجود انہوں نے جدید شعری تحریکات اور تکنیکی تجربات سے خود کو بچائے رکھا بلکہ اگر صنائع بدائع کا مطالعہ کریں تو نصف صدی سے زائد صنعتیں تو ان کے کلام میں سے ہی نکلیں گی۔ عابد علی عابد نے اسی نقطۂ نظر سے اقبال کا تفصیلی مطالعہ کیا ہے، سو ان کے بقول:

> "صنائع لفظی و معنوی آج کل کچھ ایسی بدنام ہو گئی ہیں کہ اگر یہ دعوے کیا جائے کہ اقبال ابلاغ و اظہارِ مطالب کے لیے انہیں بہت چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں تو اکثر پڑھنے والے تعجب کا اظہار کریں گے"۔
>
> اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے صنائع لفظی و معنوی سے اس طرح سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ مطالب و مفہوم کی طرف رہتی ہے ..... اقبال کے کلام میں کم و بیش تمام صنائع معنوی بڑی ہنرمندی اور چابکدستی سے استعمال ہوئی ہیں لیکن تضاد، حشو ملیح، مراعات النظیر، حُسنِ تعلیل، ایہام، تضاد اور ایہام تناسب سے انہوں نے زیادہ کام لیا ہے کہ ان کی مدد سے معانی کی تمام دلالتیں روشن ہو جاتی ہیں"۔

اقبال مقصد پسند شاعر تھے۔ اور ایسا شاعر صرف اپنے پیغام ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ اس لیے اقبال کا بھی یہی طرۂ امتیاز ہے کہ بحیثیت شاعر انہوں نے شعر

کو عروض، صنعتوں، محاوروں اور لفظی بازی گری کا ذریعہ نہ جانا۔ دراصل اقبال کا فلسفہ اور مقصد آڑے آیا ورنہ جس شاعر کے ایسے خیالات ہوں اور جسے داغ ایسے محاورہ گو شاعر سے تلمذ حاصل ہو وہ اقبال نہ بنتا بلکہ لفظ پرستی میں داغ سے بڑھ کر داغ ثابت ہوتا۔

۳۔۔۔۔ "زبان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا"۔۔۔ یہ کہہ کر اقبال نے اس اہم نکتہ کی توضیح کر دی کہ وہ مواد اور زبان دونوں کی اہمیت کے قائل ہیں۔ اقبال ایک زبان پرست شاعر نہ بنے اور نہ ہی مقصدیت کو اندھے کی لاٹھی بنا دیا۔ بلکہ ان کے خیالات اور اشعار دونوں ہی انتہا پسندی سے بچ کر ماہرانہ امتزاج نے فن کارانہ توازن کو جنم دیا ہے۔ زبان ایسی چیز ہے جس سے شعراء نے مقصد خوب صورت طریقے سے پیش بھی کیا اور اس سے مقصدیت کو چھپایا بھی؛ شعرا نے اسے سومنات سمجھ کر اس کی پرستش بھی کی تو بعض نے اس کے مقابل خود کو محمود غزنوی بھی جانا! لیکن اقبال کے شعری مذاق میں مشرقی روایات جس طرح سے رچ چکی تھیں ان کی بناء پر وہ زبان کے حسن سے پیغام کی گراں باری کو سبک بنا دینے کا کام لیتے ہیں اسی لیے وہ ادب میں بے معنی حسن کاری کے خلاف تھے۔ چنانچہ حافظ محمد اسلم جیراج پوری کے نام ایک مکتوب (مورخہ ۱۷/ مئی ۱۹۱۶ء) میں لکھا:

> "خواجہ حافظ پر جو اشعار میں نے لکھے تھے۔ ان کا مقصد محض ایک لٹریری اصول کی تشریح اور توضیح تھا، خواجہ کی پرائیویٹ شخصیت یا ان کے معتقدات سے سروکار نہ تھا مگر عوام اس باریک امتیاز کو سمجھ نہ سکے، اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بڑی لے دے ہوئی۔ اگر لٹریری اصول یہ ہو کہ حسن، حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں خواہ مضر

تو خواجہ دنیا کے بہترین شعراء میں سے ہیں۔" لہ

پروفیسر آل احمد سرور کو اسلوب کے ضمن میں لکھا (۱۲ مارچ ۱۹۳۷ء)

"تیمور کی روح کو اپیل کرنے سے تیموریت کو زندہ کرنا مقصود نہیں بلکہ وسط ایشیا کے ترکوں کو بیدار کرنا مقصود ہے۔ تیمور کی طرف اشارہ محض اسلوب بیان ہے۔ اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی (VIEW) تصور کرنا کسی طرح درست نہیں۔ ایسے اسالیب کی مثالیں دنیا کے ہر لٹریچر میں موجود ہیں۔" لہ

اسلوب ادب کے نزاعی مسائل میں سے ہے۔ تخلیق کار اسلوب سے شخصیت کا اظہار کرتا ہے یا اس سے فرار اختیار کرتا ہے؟ اظہار میں اسلوب سے کس حد تک حسن پیدا ہوتا ہے۔ اور ابلاغ کا اسلوب سے کیا تعلق ہے؟ یہ اور اس نوع کے دیگر مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اقبال نے اسلوب کے بارے میں جس خیال کا اظہار کیا ہے۔ وہ شاعری کی ایک خاص کیفیت کا غماز ہے۔ ایک تخلیق کار اپنے خیالات احساسات یا تصورات کے براہ راست ابلاغ کے لیے الفاظ اور مروج محاورات یا تشبیہات و استعارات کو ناکافی تصور کرتے ہوئے نئی علامات، امیجز یا تلمیحات وغیرہ لے کر آتا ہے۔ اسی طرح نئے خیالات کے لیے بھی وہ ان کے سہارے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات نئی تراکیب بھی وضع کرتا ہے۔

اقبال نے تیمور کی تلمیح استعمال کر کے اگر قاری سے یہ توقع رکھی کہ اس کا

لہ۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب کتاب مذکور، حصہ اول، صفحہ ۵۲

لہ ایضاً ، حصہ دوم ص ۳۱۵

ذہن تیموریت کی طرف منتقل نہ ہوگا تو یہ توقع بے جا تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس طرح ہر علامت ایک خاص نفسی کیفیت کی غماز ہوتی ہے، اور تشبیہات یا امیجز (IMAGES) حواس کے لیے سامان تہیج مہیا کرتے ہیں۔ اسی طرح تاریخی شخصیات یا واقعات و حوادث کو بطور تلمیح استعمال کرتے وقت ان کے درست تناظر کو ذہن میں رکھنا لازم ہوتا ہے کہ تاریخ میں تیمور قومی بیداری کا نہیں بلکہ ظلم و شقاوت کا مظہر ہے۔ اس لیے اقبال کا اس امر پر اصرار کہ "اسلوب بیان کو شاعر کا حقیقی VIEW تصور کرنا کسی طرح درست نہیں، محل نظر ہے۔ اسلوب کیونکہ براہ راست ابلاغ میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے بالواسطہ طور سے وہ بھی VIEW ہی کا ایک جزو بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مختلف شعراء میں اسلوب کی بناء پر امتیاز ممکن نہ ہوتا بلکہ بے معنی بھی ثابت ہوتا۔

اقبال زبان کو حرکی سمجھتے ہوئے اس کی تغیر پذیری کو تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے تو وہ اسے "بُت" نہیں سمجھتے۔ ابلاغ کے سلسلے میں زبان بعض اوقات رکاوٹ بھی بنتی ہے۔ یہ اس لیے کہ جہاں زبان اظہار میں امداد کرتی ہے وہاں بعض پابندیوں کی بناء پر رکاوٹ بھی بن سکتی ہے۔ جذبات کا تیز دھارا جب زبان کو اپنے ساتھ خس و خاشاک کی طرح بہا کرلے جائے تو پاگل کی بڑ، غصے کی گرج اور ہذیان کی چیخ جنم لیتی ہے۔ لیکن یہ جذبات کا دھارا شدت اور تندی کے باوجود زبان کے کناروں میں موجیں مارے تو شاعری کی تخلیق معرضِ وجود میں آتی ہے۔ اقبال نے "زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے" کہہ کر جس اہم لسانی حقیقت کی طرف اشارہ کیا، روسی شاعر اور ناول نگار بورس پاسترنک (PASTERNAK) نے دوسرے الفاظ میں اسی کی مزید تشریح کی ہے:

"پیغام کی گراں باری کے شدید اور از خود رفتہ کرا دینے والے احساسات

سے بھی غیر معمولی دریافت عمل میں لائی جاتی ہے۔ فن کار شدتِ احساس
سے پرانی زبان کو یوں بروئے کار لاتا ہے کہ اس قدیم زبان کی بھی قلب
ماہیت ہو جاتی ہے۔"

اس کے ساتھ ہی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. ELLIOT) کا یہ قول بھی قابلِ غور ہے:
"عظیم شاعر۔۔۔۔ وہ ہے جو اپنی زبان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ بلکہ صحیح
معنوں میں عظیم شاعر تو اپنی زبان کو بھی عظیم بنا دیتا ہے۔"
کیا اقبال کے بارے میں یہی کچھ نہیں کہا جا سکتا؟

۴۔۔۔۔ مختلف قلوب اور طبائع پر شعر کے متنوع اثرات کے ذکر سے انہوں نے قاری اور شاعر کے درمیان اس نفسی رابطہ کی طرف اشارہ کیا ہے جو مؤثر الفاظ سے جنم لیتا ہے۔ یہ دراصل نفسیات کا مسئلہ ہے اور آئی۔ اے۔ رچرڈز (I.A. RICHARDS) ولیم ایمپسن (WILLIAM EMPSON) اور کینیتھ برک (KENNETH BERKE) وغیرہ نے اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے جو دلچسپ بھی ہے۔ اور بصیرت افروز بھی۔ اقبال کو نفسیات سے بطورِ خاص شغف نہ تھا بلکہ وہ تو کسی حد تک اس کے مخالف ہی معلوم ہوتے ہیں، اس لیے انہوں نے اس رابطہ پر نفسیاتی اعتبار سے روشنی ڈالنے کی کوشش نہ کی۔ یہ بات تو انہوں نے اپنے شاعرانہ وجدان سے دریافت کی کہ ایک ہی شعر مختلف افراد کے لیے متنوع اثرات کا حامل ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تعلیم و تربیت، نظریۂ حیات اور تجرباتِ زیست افراد کے اذہان (اقبال کے الفاظ میں قلوب) کو متنوع طور سے CONDITIONED کر دیتے ہیں۔ اس لیے ایک شعر تمام افراد کے لیے نہیں ہوتا۔

جیسا کہ ابتداء میں عرض کیا گیا، اقبال باضابطہ ناقد نہ تھے، اسی لیے انہوں نے ادبی مباحث اور تنقیدی مسائل پر نقاد بن کر نہ لکھا بلکہ اپنے تخلیقی وجدان اور

شاعرانہ ذوق کی روشنی میں جو کچھ محسوس کیا اس کا اظہار کردیا ۔ بحیثیت مجموعی اقبال کے نظریۂ ادب کا جائزہ لیں تو واضح ہوگا کہ اس کے خمیر میں مشرقی شعری روایات کوٹ کوٹ کر بھری ہیں لیکن وہ ان روایات و مسلّمات کے اندھے پجاری نہیں بنے بلکہ یہ روایات ، یہ کلاسیکی معائیر، یہ شعری سانچے اور یہ قدیم اسالیب سب ان کے ماہر ہاتھوں میں گویا گیلی مٹی بن جاتے ہیں اور اقبال ایک ماہرِ فنِ کوزہ گر کی مانند ان سے دلکش جام و مینا بناتے ہیں اور اسی میں اقبال کی عظمت کا راز ہے ۔

اقبال کا لسانی شعور

"زبان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہار مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں. زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے"[1]

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے آشنا میں
کوئی دلکش صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

علامہ اقبال نے اس نثر پارے اور شعر میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ کئی لحاظ سے قابلِ توجہ ہیں۔ اس لیے کہ یہ اقبال کے خیالات ہیں اور اس لیے بھی کہ ان خیالات کی روشنی میں اگر ایک طرف علامہ کا لسانی شعور عیاں ہوتا ہے تو دوسری

---

[1] ۔ "اقبال نامہ" مرتبہ: شیخ عطاء اللہ، ص: ۸۵

طرف یہ وہ کسوٹی بھی مہیا کرتے ہیں جس پر خود علامہ کے اپنے کلام کی پرکھ ہو سکتی ہے. یہی نہیں بلکہ اقبال کے شعری محاسن کی تحسین کے لیے ایک داخلی معیار بھی مل جاتا ہے. داخلی ان معنی میں کہ یہ خود اقبال کے شاعرانہ وجدان کا عکسِ لطیف ہے، جس کی اساس اس شعورِ تقدیر پر استوار ہے جس میں اقبال کا لسانی شعور بھی رنگ آمیزی کرتا ملتا ہے.

اقبال نے گزشتہ صدی کی آخری دو دہائیوں میں شاعری کا آغاز کیا اور موجودہ صدی کے آغاز تک برصغیر کے اہم شعراء میں شمار ہونے لگے تھے. گزشتہ صدی کے آخری پچاس برس اس لحاظ سے بے حد اہم ہیں کہ ۱۸۵۷ء میں مغل سلطنت کے سقوط کی صورت میں برصغیر سے سلطنت کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہی نہ ہوا بلکہ اس سے ردِ عمل کی جس زنجیر نے جنم لیا، اس کے نتیجہ میں مسلم تہذیب کی مسلّم اقدار میں دراڑیں پڑنے کے جس سلسلہ کا آغاز ہوا. وہ نصف صدی تک محیط نظر آتا ہے. یہی نہیں بلکہ اس کے بعد سے مسلم تہذیب و تمدن کی تاریخ گدلے پانی میں ڈوبتے چاند کا منظر پیش کرتی ہے. برصغیر میں مسلم تہذیب کی کچھ واضح علامات تھیں، جیسے مغل سلطنت اردو زبان، اردو شاعری (بالخصوص غزل)، اور عمارات میں سے تاج محل آگرہ، لال قلعہ دہلی، بادشاہی مسجد لاہور، مگر وقت اور تاریخ نے ان میں اول الذکر کو اگر گردِ راہ بنا دیا، تو موخر الذکر زندہ علامات کے برعکس محض تاریخی عمارات بن کر رہ گئیں لہٰذا اب تمام انحصار اردو زبان اور اس کے شعری سرمایہ پر تھا. اور اس کی واقعی جی جان سے حفاظت کی گئی.

اردو زبان و ادب کے دہلی اور لکھنؤ کی صورت میں دو بڑے مراکز تھے. ایسے مراکز جنکے اثرات برصغیر پر محیط تھے، زبان و ادب کے یہ مراکز کیونکہ دار السلطنت تھے اس لیے ان شہروں نے تہذیب و تمدن، زبان و ادب اور سیاست کے ضمن میں

علامات کی صورت اختیار کرلی تھی، کبھی یہ علامات روشنی کے میناروں کی مانند راہنمائی کا فریضہ ادا کرتی تھیں اور اپنے عصر میں زندگی کی زندہ لہروں کے مترادف تھیں... زندگی کی وہ زندہ لہریں جو اقدار سے عبارت ہوتی ہیں مگر ۱۸۵۷ء نے یہ سب خاک میں ملادیا۔ دہلی دہلی نہ رہی اور لکھنؤ لکھنؤ نہ رہا، جب کہ حالی جیسوں کے مقدر میں دہلی مرحوم کی مرثیہ خوانی رہ گئی۔ سرسید کی تحریک کا مرکز علی گڑھ بنتا ہے۔ جب کہ سرسید کے اہم رفیق اور تحریک کے سرگرم کارکن دہلی یا لکھنؤ کے نہ تھے۔ یا اگر تھے تو ان کی عملی زندگی اور ادبی کارناموں میں دہلی یا لکھنؤ نے اساسی کردار ادا نہ کیا۔

اس عہد کے ادبی اور لسانی تناظر کو سمجھنے میں یہ نکتہ بے حد اہم ہے۔ کیونکہ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ بدلتے حالات میں زبان و ادب کے قدیم مراکز اپنی اہمیت گنوا بیٹھے تھے۔ جس کے نتیجہ میں علی گڑھ جدید تعلیم کا اور لاہور جدید ادبی تحریک کا مرکز قرار پاتے تھے۔

محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب کے مشاعروں کی صورت میں نظم نگاری کی جس تحریک کی داغ بیل ڈالی اور دہلی اور لکھنؤ میں اس کی جو شدید مخالفت ہوئی تو اس کا اہم ترین سبب یہ تھا کہ وہ لوگ نظم کو غزل کی دشمن تصور کر رہے تھے۔ غزل دہلی اور لکھنؤ کی تہذیبی اقدار کی علامت تھی۔ جب کہ آزاد کی نظمیں اور حالی کی نیچرل شاعری اس آخری قلعہ کو منہدم کرنے کی کوشش تھی۔

علامہ اقبال کی شاعری کے آغاز تک اگرچہ زبان و ادب کے بارے میں وہ شدید جذبات نہ رہے تھے، لیکن اہل زبان میں اردو کو صرف اپنی زبان اور خود کو اس کا جائز وارث سمجھنے کے رجحان میں البتہ کسی قسم کی کمی واقع نہ ہوئی تھی۔ جس کے نتیجہ میں انہوں نے عصمت لسان کی محافظت کا فریضہ اپنا لیا۔ ایسا فریضہ جس نے انتہا پسندی کی صورت میں لسانی عصبیت کی صورت اختیار کرلی۔

زبان سے شدید جذباتی وابستگی کی کچھ وجوہات ہوتی ہیں۔ جن میں سرِفہرست زبان کا زمین سے گہرا رابطہ ہے۔ دھرتی ماتا اور مادرِ وطن جیسے الفاظ پر غور کریں تو انسانی سائیکی سے ان کا گہرا نفسی تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ اس حد تک کہ فرد انہیں ماں ہی کی مانند عزیز جان کر ان کی عصمت اور طہارت کی حفاظت کرتا ہے۔ ماں اور مادرِ وطن میں جو نفسی رابطہ ملتا ہے۔ اس کی کئی جہات ہیں اور انسانی شخصیت میں یہ کئی طرح کا رنگ گھول سکتا ہے۔ لیکن یہ سب موجودہ مضمون کی حدود سے خارج ہے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے تو اس کی اس شد و مد سے حفاظت کی جاتی ہے جیسے وہ ماں کا آنچل ہو۔ دھرتی ماں ہے، زبان اس کا آنچل ہے وہ اس کا بیٹا ہے۔ اسی طرح باقی افراد بھی اس ماں کے بیٹے ہیں اور ہم سب زبان کی عصمت کے نگہبان ہیں۔ لیکن یہ باہر والے زبان کے معاملے میں کیوں دخل اندازی کرتے ہیں۔ یہ کون ہوتے ہیں۔ ماں بیٹوں کے بیچ میں بولنے والے؟

یہ ہے مختصر ترین الفاظ میں وہ نفسیاتی رویہ جو اہلِ زبان اپنی زبان کی حفاظت کے لیے اپناتے ہیں۔ اور اسی لیے وہ "باہر والوں" کی لسانی اختراعات اور تجربات کو کبھی بھی پسند نہیں کرتے۔ اہلِ زبان ہمیشہ زبان کو جیسی کہ وہ ہے اسے اسی صورت میں محفوظ رکھنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ اسی لیے صرف اہلِ زبان کا روزمرہ ہی درست تسلیم کیا جاتا ہے (خواہ وہ زبان کے مزاج کے برعکس ہی کیوں نہ ہو) اور اسی لیے غلطی کے جواز میں بزرگوں کی سند لائی جاتی ہے۔ بزرگوں کی سند لانا بذاتِ خود نفسیاتی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ بالکل ایسے ہے جیسے بچہ نے غلطی تو کی، لیکن دادا ابا نے یہ کہہ کر ٹال دیا، کوئی بات نہیں ہم بھی ایسی ہی غلطیاں کرتے تھے۔ اہلِ زبان بالعموم زبان کے قواعد کا احترام کرتے ہیں۔ اور انہیں توڑنے کی کوشش نہیں کرتے کہ یہ ایک طرح کی INCEST ہو جاتی ہے۔ اس نکتہ کی تشریح اس وقت ہو جاتی

ہے جب 'میر امن دلی والے کی' باغ وبہار' کی سادہ نگارش کے جواب میں مرزا رجب علی بیگ سرور لکھنوی نے 'فسانۂ عجائب' لکھی. سرور کا میر امن پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ اس نے محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں"۔

علامہ اقبال کی شاعرانہ شہرت کے آغاز سے ہی ان کی زبان پر اعتراضات کا آغاز بھی ہوگیا تو اس کی بھی وہی نفسیاتی وجہ تھی یعنی اہل زبان کے نزدیک اقبال "باہر والا" تھا. ایک طرح کا بیرونی حملہ آور جو مادر وطن کے آنچل کے درپے تھا. وہ آنچل میں ستارے ٹانک رہا تھا. مگر ان کی ماں کے آنچل میں ستارے ٹانکنے کی جرأت کرنے والا وہ کون ہوتا تھا؟ اس لیے یہ بھی آنچل اتارنے کے مترادف تھا اور ظاہر ہے کہ یہ بے ادبی تھی اگستاخی تھی. لہذا اقبال کے خلاف اہل زبان کے غیض وغضب کو لسانی تعصب سمجھنے کے برعکس اس نفسیاتی نکتہ کی روشنی میں دیکھنا چاہیے کہ ان کے بموجب اردو میں پنجابی الفاظ ومحاورات استعمال کر کے اقبال زبان کی حرمت کو مجروح اور اس کی طہارت کو آلودہ کر رہا تھا. نفسیاتی لحاظ سے یہ بالکل ایسے ہے جیسے ماں کا غیر آدمی کے ساتھ ملاپ کرایا جارہا ہو، اور یہ "INCEST" سے بھی بدتر تھا. اس لیے علامہ اقبال کے الفاظ میں "اہل زبان اس بات پر مصر ہیں، پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا رواج ہی نہ ہو"، حالانکہ زبان کا فروغ تہذیبی برتری کی نشانی سمجھا جاتا ہے (جیسا کہ انگریزی کی مثال سے عیاں ہے)۔

برصغیر کے مخصوص سیاسی حالات نے جب دہلی اور لکھنؤ کی مرکزی حیثیت ختم کر دی تو لاہور کی صورت میں ایک نیا ادبی مرکز جنم لے رہا تھا. اس وقت کسی کو یہ اندازہ نہ ہو سکتا تھا کہ آنے والے زمانے میں لاہور برصغیر میں نئی ادبی تحریکوں اور تصوراتِ نو کا سب سے اہم مرکز بننے والا تھا. یہ انجمن پنجاب کے مشاعرے ہوں یا

"مخزن" ایسے ادبی مجلے، علامہ اقبال کی شاعری ہو یا ترقی پسند مصنفین، الغرض! لاہور نے پوری ایک صدی تک برصغیر میں اردو ادب میں نئے خیالات اور تصورات کے فروغ میں بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اہم اور فعال کردار ادا کیا ہے۔ اب یہ ناممکن تھا کہ لاتعداد پنجابی ادبی تخلیقات کر رہے ہوں۔ اور سند وہ صرف اہل زبان کو مانیں اور وہ بھی اس صورت میں جب کہ زبان کو ایک بت بنا کر اہل زبان اس کے سامنے سجدہ ریز ہوں۔

افراد اور اقوام کے ملاپ سے زبانیں بنتی اور بدلتی ہیں۔ ان کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا ہے اور محاورات و متروکات کے انداز بدلتے رہتے ہیں۔ تبدیلی کا یہ عمل ایک فطری امر ہے۔ اگرچہ اس کا شعوری طور پر احساس نہیں ہوتا۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان اثرات کی جڑیں گہری ہوتی جاتی ہیں۔ اور ایک وقت آتا ہے کہ یہ ایک اہم حقیقت کے طور پر سامنے آ جاتے ہیں۔ اردو میں دوسری زبانوں کے الفاظ کھپانے کی جو صلاحیت ہے، وہ اس کی ساخت میں مضمر ہے۔ اس لیے کسی وقت اور شعوری کاوش کے بغیر اردو میں نئے نئے الفاظ شامل ہو کر اسے متحرک اور فعال رکھتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد زبان میں نئے الفاظ کی شمولیت کا مطالعہ دو جہات پر کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی شعوری طور پر اردو میں انگریزی الفاظ شامل کر رہے تھے جو بسا اوقات اپنے بھونڈے پن سے عبارت کا مزاج خراب کر دیتے تھے۔ دوسری طرف پنجاب کے اہل قلم تھے جو کسی مقصد یا منصوبہ بندی کے بغیر صرف تخلیقی سطح پر اردو میں پنجابی الفاظ، محاورات اور لہجہ شامل کر رہے تھے۔ واضح رہے کہ یہ انداز سرسید اور ان کے ساتھیوں کی مانند نہ تھا جو قومی سطح پر پھیلے احساس کمتری کو دور کرنے کے لیے انگریزی الفاظ اپنی اردو میں شامل کرتے تھے۔ جب کہ پنجابی اہل قلم تخلیقی تقاضوں کی بنا پر ایسا کر رہے تھے۔ علامہ اقبال

اس کی نمایاں ترین مثال قرار پاتے ہیں۔ اور ان ہی پر سب سے زیادہ اعتراضات بھی کیے جاتے رہے ہیں۔ اقبال نے اس نوع کے اعتراضات کا جواب اپنے ایک مضمون "اردو زبان پنجاب میں" دیا ہے۔ علامہ نے اس مضمون میں خود کو "ایک منصف مزاج پنجابی" قرار دیتے ہوئے اس امر پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اہل زبان اردو زبان میں تبدیلیوں کے عمل کو روکنے کے کیوں درپے ہیں۔ علامہ اقبال علم اللسان کے ماہر نہ تھے، (بلکہ مخالفین کے بموجب تو وہ اردو کے بھی ماہر نہ تھے) لیکن اس کے باوجود علامہ نے زبان میں تغیرات کی منطق کو جس طرح سے سمجھا ہے۔ اس کی اساس ان کی اپنی تخلیقی حسیات میں ہی تلاش کی جا سکتی ہے۔

علامہ اقبال رقم طراز ہیں:

"۔۔۔۔ اس بات پر مصر ہیں کہ پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا رواج ہی نہ ہو، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے، وہ زبان جو باہمہ وجوہ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو اس کے محاورات والفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔ جو زبان ابھی بن رہی ہو، اور جس کے الفاظ و محاورات جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں۔ اس کے محاورات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے، اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا، اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگیں ہو

جاتے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریقِ معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے۔ علم السنہ کا یہ ایک مسلّم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے۔ اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے"؎ لہ

اس اقتباس کی آخری سطریں بے حد اہم ہیں اور اس امر کی غماز کہ علامہ اقبال کا لسانی شعور کسی لسانی عصبیت کا پروردہ ہونے کے برعکس لسانیات کے مسلّمات پر استوار تھا۔ زبان انسانوں کی تہذیبی ضروریات کی تکمیل کا ایک ذریعہ ہے اور دیگر تہذیبی امور کی طرح یہ بھی مختلف تہذیبوں کے اختلاط اور ان کے نتائج سے مبرّا نہیں اور نہ ہی زبان کو تہذیبی دھارے سے الگ کر کے کسی ہوا بند ڈبے میں 'محفوظ' کیا جا سکتا ہے۔ سنسکرت کے پنڈتوں نے یہی غلطی کی اور زبان کو 'دیو بانی' بنانے کے چکر میں زبان ہی سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ علامہ اقبال کا طرزِ استدلال بھی یہی ہے۔ وہ پنجابی ہونے کی بناء پر اردو میں پنجابی الفاظ ٹھونسنے کی کوشش نہ کر رہے تھے۔ بلکہ تہذیبی اختلاط کے نتیجہ میں زبان میں تبدیلیوں کے فطری امر اور اٹل قانون کی پیروی کر رہے تھے۔ اسی لیے جب وہ متذکرہ مضمون میں یہ لکھتے ہیں تو بات سمجھ میں آجاتی ہے:

"تعجب ہے کہ میز، کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو، لیکن اگر کوئی شخص

لہ۔ "مقالاتِ اقبال" مرتبہ سید عبدالواحد معینی، ص: ۲۰

اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پُر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو اور باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علمِ زبان کے اصولوں کے صریح خلاف ہے اور جس کا قائم و محفوظ رکھنا کسی فردِ بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا عذر بے جا ہو گا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے جس سے انگریزی نے کئی ایک الفاظ بدمعاش، بازار، لوٹ، چالان وغیرہ لے لیے ہیں، اور ابھی روز بروز لے رہی ہے۔"

علامہ اقبال نے اسی سے ملتے جلتے خیالات کا اظہار اپنے ایک اور مضمون "قومی زندگی" میں بھی کیا ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے قومی زندگی میں قانونِ ارتقاء کے حوالے سے زبانوں کی نشو و نما اور موت کی اصول کی تشریح کی ہے چنانچہ وہ رقم طراز ہیں:

"...... ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زبانیں تھیں، مگر ایک عرصہ سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا راز اس قانون کا عمل ہے اور خود پنجابی زبان جس کو ہم روزمرہ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں موجود نہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا حشر وہی ہو جو قدیم

زبانوں کا ہوا ہے۔" [1]

ان اقتباسات سے علامہ اقبال کے لسانی شعور کا اندازہ ہی نہیں ہوتا بلکہ یہ امر بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اردو میں پنجابی الفاظ کی شمولیت کو جائز اور درست سمجھتے تھے لیکن ان خیالات کی روشنی میں علامہ اقبال کے کلام کا جائزہ لینے پر وہاں کا لسانی منظران نثرپاروں کے برعکس نظر آتا ہے. علامہ اقبال نے جیسی مفرّس اور معرّب شاعری کی اردو کے اور کسی شاعر نے نہ کی ہو گی. حتیٰ کہ غالب نے بھی نہیں؛ بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی رنگ آمیزی کے جس مقام پر غالب نے شاعری کو چھوڑا تھا. اقبال نے وہاں سے آغاز کیا اور آیات کی تضمین کی صورت میں اسے اس کی منطقی انتہا تک لے گئے. ابتدا شاید پنجابی انداز میں ہو. لیکن بعد میں اقبال اس سے بتدریج دور ہوتے گئے. یوں دیکھیں تو علامہ کے لسانی شعور اور اس کے شاعری میں عملاً اظہار میں بُعد نظر آتا ہے اور ظاہر ہے کہ اس کی بنیادی وجہ فکر کی گراں باری تھی، اقبال جو کچھ کہنا چاہتے تھے. اس کے لیے اردو زبان کا مروج سانچہ ناکافی ہے. اس لیے وہ عربی فارسی کے مانوس اور غیر مانوس ہر طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مجبور تھے. یہی نہیں بلکہ جیسے جیسے اسلام کی طرف ان کا رجحان بڑھتا چلا گیا ویسے ویسے ہی اسلامی تاریخ، شخصیات، تلمیحات اور قرآن مجید کے حوالوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا.

اس کے برعکس فارسی کلام میں علامہ کی سادہ بیانی سہلِ ممتنع کی حدود چھوتی نظر آتی ہے. حالانکہ اقبال کے لیے وہ غیر زبان تھی مگر اس میں اقبال نے اہلِ زبان کا سا انداز پیدا کر دکھایا. اس حد تک کہ اب فارسی تنقید میں "سبکِ اقبال" نے

---

[1] "مقالاتِ اقبال"، ص: ۴۳

ایک جداگانہ اصطلاح کی صورت اختیار کرلی ہے۔ جبکہ اردو میں علامہ اس سے عاجز نظر آتے ہیں۔ اسی لیے وہ اظہار مطالب کے لیے فارسی اور عربی پر انحصار کرتے ہیں اب یہ اقبال کی فنی ریاضت کا اعجاز ہے کہ انہوں نے غیر مانوس الفاظ کو اس سلیقہ اور فنکاری سے برتا کہ وہ بھی اردو کا جزو بن گئے۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم

اقبال کے تصورِ فن کا تجزیاتی مطالعہ

"شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ شاعر سمجھتا ہوں، جہاں تک فن کا تعلق ہے یعنی جو مقصد اور شعراء پوری غزل میں بھی حاصل نہیں کر سکتے، خواجہ حافظ اسے ایک لفظ میں ہی حاصل کر لیتے ہیں، اس واسطے کہ وہ انسانی قلب کے راز کو پورے طور پر سمجھتے ہیں لیکن فردی اور ملی اعتبار سے کسی شاعر کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کے لیے کوئی معیار ہونا چاہیئے۔ میرے نزدیک وہ معیار یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں ممد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں۔ تو وہ شاعر خصوصاً قومی

اعتبار سے مضرت رساں ہے. ہر شاعر کم وبیش گرد و پیش کی اشیاء، عقائد، خیالات ومقاصد کو حسین وجمیل بنا کر دکھانے کی قابلیت رکھتا ہے. اور شاعری نام ہی اس کا ہے کہ اشیاء ومقاصد کو حسین تر بنا کر دکھایا جائے، تاکہ اوروں کو ان اشیاء کے مقاصد کی طرف توجہ ہو اور قلوب ان کی طرف کھنچ آئیں. ان معنوں میں ہر شاعر جادوگر ہے. فرق صرف اتنا ہے کہ کسی کا جادو کم چلتا ہے، کسی کا زیادہ... خواجہ حافظ اس اعتبار سے بہت بڑے ساحر ہیں. مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون سے مقاصد یا حالت یا خیال کو محبوب بناتے ہیں. اس کا جواب اوپر آ چکا ہے. مختصراً یہ ہے کہ وہ ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں، جو اغراضِ زندگی کے منافی ہے، بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے. جو حالت خواجہ حافظ اپنے پڑھنے والے کے دل میں پیدا کرنا چاہتے ہیں (یعنی بحیثیت صوفی ہونے کے) وہ حالت افراد واقوام کے لیے جو اس زمان ومکان کی دنیا میں رہتے ہیں، نہایت ہی خطرناک ہے. حافظ کی دعوت موت کی طرف ہے جس کو وہ اپنے کمالِ فن سے شیریں کر دیتے ہیں تاکہ مرنے والے کو اپنے دکھ کا احساس نہ ہو:

ناوک اندازے کہ تا بِ ازل دل بردہ
ناوک او مرگ را شیریں کند!"

(اقبال – اسرارِ خودی اور تصوف" ۱۹۱۶ء)

لیکن ۱۹۰۷ء میں اقبال کا عالم یہ تھا:

"جب حافظ کی کیفیت مجھ پر طاری ہوتی ہے. اس کی روح میری روح میں حلول کر جاتی ہے. میری شخصیت شاعر میں مدغم ہو جاتی ہے

اور میں خود حافظ بن جاتا ہوں "

(عطیہ بیگم ... "اقبال")

یہ تضاد کیوں ؟

اقبال کی زندگی کے اہم واقعات شعور زیست کے ارتقاء اور فنی مقاصد کے تشکیلی عناصر کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ دونوں بیانات متناقص ہونے کے باوجود بھی متناقص نہیں رہتے بلکہ ان بیانات کی اہمیت یوں زیادہ ہو جاتی ہے کہ اپنے مخصوص فنی مقاصد کے پرچار کے لیے اقبال نے ذاتی میلانات کی قربانی کرتے ہوئے قومی نقطۂ نظر سے جن مقاصد خاص کو بہتر جانا، ان کے مطابق نہ صرف خود شاعری کی بلکہ "اسرارِ خودی" کی اشاعت کے بعد ان کے دفاع میں بے لچک کردار کا مظاہرہ بھی کیا۔ اقبال کے فنی سفر کی یہ عجب داستان ہے کہ اردو میں وہ داغؔ سے سفر کا آغاز کرتا ہے، لیکن بالآخر حالی کی قومی شاعری کی منزل کا رخ کرتا ہے۔ اسی طرح فارسی میں حافظ کی روح کو اپنی روح میں محسوس کرنے کے باوجود وہ حافظ کے سحر سے آزاد ہو کر رومی کی صورت میں اپنا مرشد تلاش کرتا ہے کہ دونوں "فرد" کے شاعر ہیں، قوم کے نہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ دونوں نے "رندی" اور "رنڈی" کے ذریعہ زندگی کو پُرکشش اور پُرکیف بنا کر پیش کیا۔ دونوں دات کے شاعر ہیں اور ذاتی احساسات سے بلند نہیں ہوتے۔ اس لیے ذات کی کشش کے باوجود قومی نقطہ نظر سے یہ دونوں کم از کم اقبال ایسے پُرمقصد شاعر کے لیے تو قابل قبول نہ ہو سکتے تھے۔ اقبال نے قومی شاعری کے سلسلہ میں حالی کی ادبی روایات کو آگے ہی نہ بڑھایا بلکہ حالیؔ نے جس مقام یعنی مرثیہ خوانی پر قومی شاعری کو چھوڑا تھا۔ اقبال وہاں سے چلے تو اسے اس کی منطقی انتہا یعنی پین اسلام ازم اور پاکستان ہمک پہنچا دیا۔ حالی کی سیدھی سادی بیانیہ شاعری اور ملتِ اسلامیہ کے بارے میں سطحی خیالات

سے اقبال ایسا شاعر خصوصی اثرات قبول نہ کر سکتا تھا۔ حالی نے اقبال کے فنی سفر میں ہادی و راہنما کا نہیں بلکہ صرف دور سے راہ دکھانے والے سمت نما کا کردار ادا کیا۔ (جو بلحاظِ اہمیت کم نہیں)، ہادی کی صورت میں اقبال نے رومی کو تلاش کیا اور کمال یہ ہے کہ رومی بھی ہندوستانی مسلمانوں کے نقطۂ نظر سے اقبال کی قومی شاعری کے لیے اسے کچھ نہ دے سکتے تھے۔ البتہ روحانی لحاظ سے ان کا دامن مالا مال تھا۔ لیکن تب تک خود اقبال محض ہندی مسلمانوں کے شاعر نہ رہے تھے۔ بلکہ وہ وسیع تر انسانی نقطۂ نظر پر مبنی فکر کی نئی جہات کو چھو رہے تھے۔

(۲)

میتھو آرنلڈ نے جب اپنے ماحول کا ژرف نگاہی سے تجزیہ کیا تو بے اختیار کہہ اٹھا کہ اس وقت ہم دو دنیاؤں کے درمیان کھڑے ہیں۔ ایک دم توڑ رہی ہے اور دوسری میں جنم لینے کی سکت نہیں کچھ اسی قسم کی کیفیت، ہمیں علامہ اقبال کے ہاں ملتی ہے۔ اپنے زمانہ، ماحول، اقدار اور معاشرہ سے بیزاری۔ ایک نئی دنیا کا خواب دیکھنا، ایک نئے انسان مردِ مومن کا انتظار، نئے پیغامات اور تصورات کی تبلیغ ... یہ سب ان کے اس ذہنی رجحان کے غمّاز ہیں۔

اقبال کے شعور نے جب آگاہی حاصل کی تو اس وقت تمام عالم ایک عجب خلفشار میں مبتلا تھا، ہندوستان غلام تھا۔ غلامی کی تاریک رات میں صبح آزادی کے طلوع ہونے کے کوئی آثار نہ تھے۔ اس کے نجات دہندہ یعنی لیڈر اپنی ذاتی اغراض کے لیے عوام کو آلۂ کار بنا رہے تھے۔ اس زمانہ کی سیاست کا صحیح نقشہ اکبر الہ آبادی کے ہاں ملتا ہے۔ ادھر عالمِ اسلام کو مغربی سامراجیت اور استعمار پرستوں کی سازشوں نے سیاسی اور اقتصادی لحاظ سے دیوالیہ بنا رکھا تھا۔ مغرب میں سرمایہ دارانہ نظام اپنے نکتۂ عروج تک پہنچ چکا تھا۔ اور اب اس کے تضادات' بحران' ہڑتال اور جنگوں کی

صورت میں رونما ہو رہے تھے۔ ۱۹۱۷ء کا انقلاب روس لوگوں کو ایک نئے راستہ پر چلنے کی دعوت دے رہا تھا۔

اس وقت حسّاس اذہان اسی سوچ میں غرق تھے کہ اس انتشار کا حل کیا ہے یورپ کے چند ملکوں کو چھوڑ کر باقی تمام دنیا خصوصًا عالم اسلام قابلِ رحم زندگی گزار رہا تھا۔ فرنگی سیاستدان کرگسوں کی طرح تاک لگائے بیٹھے تھے کہ کب کوئی "مرد بیمار" دم توڑے اور کب بندر بانٹ شروع ہو۔ مسلمان اقتصادی پسماندگی کی وجہ سے ایک عجیب قسم کے ذہنی بلکہ قومی احساس کمتری میں مبتلا تھے۔ تجارت، صنعت، فن، تعلیم، سیاست غرضیکہ زندگی کے ہر شعبہ میں وہ مغرب کے دست نگر تھے۔ اس سلسلہ میں ہندوستان بھی کسی سے پیچھے نہ تھا۔ یہاں کے عوام بھی سیاسی اور معاشی اعتبار سے تہی دست تھے اور انگریز اپنا تسلط قائم رکھنے کے لیے ہر جائز و ناجائز ذرائع استعمال کر رہے تھے۔ چنانچہ خطابات سے لے کر مشین گنوں تک ہر چیز موقع اور محل سے استعمال کی جاتی تھی۔ عام ہندوستانی عوام بالعموم اور مسلمان بالخصوص جاہل تھے اور بقول علامہ اقبال:

> "یہ حالت تھی کہ علماء میں مداہنت آگئی ہے۔ اور وہ حق بات کہنے سے ڈرتا ہے۔ صوفیاء اسلام سے بے پرواہ اور حکام کے تصرف میں ہیں اخبار نویس اور آج کل کے تعلیم یافتہ لیڈر خود غرض ہیں اور ذاتی منفعت اور عزت کے سوا ان کی زندگی کا کوئی مقصد نہیں ہے۔ عوام میں جذبہ موجود ہے مگر ان کا کوئی بے غرض رہنما نہیں ہے۔"

تعلیم مہنگی اور عام نہ تھی۔ اور جو تھی وہ ناقص نظام تعلیم کی وجہ سے کسی قسم کی ذہنی بلندی پیدا کرنے میں ناکام رہی تھی۔ بس تعلیم کی یہ حالت تھی کہ "فکرِ معاش کو دے کر" روح قبض کر لیتی تھی۔ ہر قوم کا سرمایۂ افتخار اس کا نوجوان طبقہ اور نئی

پود ہوتی ہے اور اسی لیے وہ نثر اور نو کے بڑے مداح تھے۔ کیونکہ ہر نئی نسل پہلے کی نسبت زیادہ ترقی پسند، سرگرم اور پرجوش ہوتی ہے چنانچہ اقبال تو اس سلسلے میں اتنا بڑھ گئے ہیں کہ "جوانوں کو پیروں کا استاد کر" دینے کے بھی قائل ہیں۔ مگر جب وہ مستقبل کی امیدیں پوری کرنے والے گروہ کا جائزہ لیتے ہیں تو انہیں سخت مایوسی اور ناامیدی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ انہوں نے نوجوانوں کی حالت زار کا اکثر جگہ ذکر کیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی ایک نظم "ایک نوجوان کے نام" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس کا پہلا شعر ہے:

ترے صوفے ہیں افرنگی ترے قالیں ہیں ایرانی
لہو مجھ کو رلاتی ہے جوانوں کی تن آسانی

اس سلسلے میں سب سے زیادہ خرابی مغربی نصاب تعلیم نے پیدا کی۔ لارڈ میکالے کا نظام تعلیم حکمرانوں کے مقاصد کی تو بڑے شاندار طریقے سے تکمیل کر رہا تھا مگر ایک ہندوستانی طالب علم ہونے کی حیثیت سے وہ کچھ بھی نہیں حاصل کر رہے تھے، اسی لیے تو وہ ایک جگہ کہتے ہیں:

"مغربی کالجوں کے پڑھے ہوئے نوجوان روحانی اعتبار سے کتنے فرمایہ ہیں۔ ان کو معلوم نہیں کہ اسلامیات کیا ہیں۔ اور وطنیت کس چیز کا نام ہے۔ وطنیت ان کے نزدیک لفظ وطن کا مشتق ہے اور بس۔"

دراصل وہ نوجوان طبقہ سے ہی نہیں بلکہ وہ اس تمام نظام معاشرت سے بھی دل برداشتہ ہو چکے تھے۔ انہوں نے اپنے اشعار میں جابجا ماحول اور معاشرہ کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس کے کمزور پہلوؤں پر حملہ کرنے سے کہیں بھی نہیں چوکتے۔ جب وہ مشرق کو دیکھتے ہیں۔ تو اسے مردہ روحانیت سے اس طرح چمٹا ہوا پاتے ہیں کہ اسے باقی دنیا کی خبر ہی نہیں۔ مغرب ہے تو وہ اندھا

دھند مادیت کے گہرے غار میں گرا جا رہا ہے اور اس کی یہ حالت ہو چکی ہے کہ اب اس کے لیے روحانی سرخوشیوں کا تصور بھی ناممکن ہو کر رہ گیا ہے۔ ہندوستان بھی ایک عجیب حالت میں تھا۔ یہاں کے لیڈر اور سیاست دان تو خیر ہمیشہ سے ہی علیحدہ خصوصیتوں کے مالک رہے ہیں۔ یہاں کا حساس ترین طبقہ یعنی ادیب و فن کار بھی ذہنی جمود کا شکار ہو چکے تھے اردو شاعری اپنی روایات میں میرؔ و غالبؔ کے علاوہ دبستان لکھنو بھی رکھتی ہے۔ گو وہ ادب ایک انحطاطی تمدن اور زوال پذیر معاشرے کے اثرات کی وجہ سے عالمِ وجود میں آیا تھا مگر اس کے اثرات حسرت موہانی اور ریاض تک ملتے ہیں۔ چنانچہ اقبال نے ان لوگوں پر بھی چوٹ کی ہے:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بے زار
شاعر کی نوا مردہ و افسردہ و بے ذوق
افکار میں سرمست نہ خوابیدہ نہ بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار
شاعر اسی افلاس تخیل میں گرفتار   ضع ۔۔

تصوف خواہ فلاطونس کے افکار کا مرہونِ منت ہو یا عجمی تخیلات کی پیداوار مگر اتنا ضرور ہے کہ اس کی وجہ سے روحانیت کا ایک خاص حلقہ قائم ہو چکا تھا۔ اشاعتِ اسلام میں بھی تصوف کا کافی سے زیادہ حصہ ہے۔ مگر یہ تو تب کی بات ہے۔ جب تصوف میں روح باقی تھی۔ اس میں اخلاقیات کا ایک واضح تصور بھی ملتا ہے مگر

جب اس میں صرف اشغال، مجاہدات، ریاضتیں اور چلّے ہی رہ گئے تو طریقت شریعت سے دست وگریباں ہوگئی۔ اور ہندوستان میں جو تصوف تھا۔ علامہ کے زمانے تک وہ بالکل سجادہ نشینی تک محدود ہو کے رہ گیا تھا۔ اس میں وہ جوش سرمستی اور سرور نہ رہا تھا جس کے تحت انسان انا الحق پکار اٹھتا ہے۔ اب صرف پیری مریدی کے پردے میں عیاشی کی جاتی تھی۔ اقبال نے تصوف کو کافی سے زیادہ ہدفِ تنقید بنایا ہے تو وہ اسی تصوف کو بنایا ہے:

مجاہدانہ حرارت رہی نہ صوفی میں
بہانہ بے عملی کا بنی شرابِ الست

کہتے ہیں تو اس سے ان کی مراد "صوفی کی طریقت فقط مستیٔ احوال" ہوتی ہے۔

اس ذہنی جمود اور اجتماعی انحطاط کی بڑی وجہ یہ تھی کہ انگریزوں کے خلاف تھوڑی بہت جس قسم کی جدوجہد جاری تھی۔ عوام اس میں پوری طرح شریک نہ تھے۔ کیونکہ اکثریت انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کو جنوں کے مترادف ٹھہراتی تھی۔ اور مسلمان تو خیر راضی برضائے مولا رہنے کا عرصے سے عادی ہے۔ ادھر جاگیردار اور سرمایہ دار طبقہ انگریزوں کے جانے کے حق میں نہ تھا۔ کیونکہ ان کے مفادات حکمران طبقہ سے وابستہ تھے۔ اس وقت ترقی پسند تحریک ابھی ذہنوں میں پرورش پا رہی تھی۔ اور گو ادب میں زندگی کا لازمی ہونا حالی نے ٹھہرا دیا تھا۔ مگر اسے ابھی تک کسی تحریک کی پشت پناہی حاصل نہ ہوئی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ہر طرف جمود وسکون کا سا عالم ملتا ہے۔ اس لیے اگر اقبال نے اگر اس قسم کے اشعار کہے تو بے جا نہ تھے:۔

یہی عالم ہے سلطان بحر و بر کا
کہوں کیا ماجرا اس بے بصر کا
نہ خود بیں نے خدا بیں نے جہاں بیں
یہی شہکار ہے تیرے ہنر کا؟
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

اس احساس ناتمامی کائنات نے انہیں اس کے اسباب و علل اور حل پر سوچنے کے لیے مجبور کیا تھا اور انہوں نے بے بصری انسان کا مداوا کرنے کی بھی کوشش کی۔ چنانچہ مسعود عالم ندوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

"میری قوت و جستجو تو صرف اس چیز پر مرکوز رہتی ہے کہ ایک جدید معاشرتی نظام تلاش کیا جائے۔ اور غالباً یہ ناممکن معلوم ہوتا ہے کہ اس کوشش میں ایک ایسے معاشرتی نظام سے قطع نظر کر لی جائے جس کا مقصدِ وحید ذات پات، رتبہ، درجہ، رنگ و نسل کے تمام امتیازات کو مٹا دینا ہے۔"

اقبال نے اسی لیے ہر ازم کا مطالعہ کیا کہ کہیں انہیں ایسا نظام معاشرت مل جائے جس کا مقصدِ وحید فلاح انسان ہو جو انسان کو انسان سمجھے، اور اسے مزدور کلرک اور طوائف میں تبدیل نہ کر دے، جو مساوات شکم ہی کا دعوے دار نہ ہو، بلکہ اس کے لیے کچھ روحانی اقدار کا بھی حامل ہو۔ اور یہ چیز اقبال کو اسلام میں نظر آئی۔ چنانچہ ایک خط میں سید سلیمان سے دریافت کرتے ہیں :

"دنیا اس وقت عجیب کش مکش میں مبتلا ہے۔ نظام عالم ایک نئی تشکیل کا محتاج ہے۔ ان حالات میں آپ کے خیال میں اسلام اس جدید تشکیل

میں کہاں تک ممد ثابت ہو سکتا ہے"

اقبال اسلام تک ایک طویل راہ طے کر کے پہنچے ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں اسلام کو ایک جذباتی انداز میں پیش نہیں کیا جاتا۔ بلکہ اسلام کی روح اس کے فلسفہ اور اس کی اقدار سے بحث کی جاتی ہے۔ پہلے انہوں نے مغربی فلسفہ پر عبور حاصل کیا۔ پھر مشرق کے روحانی ذخائر یعنی تصوف کی تصنیفات کو کھنگال ڈالا اور اس کے بعد وہ اسلام تک آئے۔ یہی وجہ ہے کہ رومی کو مرشد بناتے ہوئے بھی تصوف کے بعض نظریات مثلاً جبر، فنا، تقدیر وغیرہ کے مخالف ہیں۔ چنانچہ اسلام، تصوف رومی وغیرہ سے خیالات اخذ کر کے انہوں نے اپنے معاشرے کی تشکیلِ نو کے لیے خودی کا تصور پیش کیا۔ عشق اور فقر جسے وہ قلندری بھی کہتے ہیں، خودی کے تحت آتے ہیں۔ یہ تینوں اصطلاحات تصوف کی ہیں۔ مگر اقبال نے ان کے منفی پہلوؤں کو دور کر کے ان کے اثباتی پہلوؤں کو نمایاں کیا۔ وہ نفیٔ خودی کے قائل نہیں بلکہ استحکام خودی چاہتے ہیں۔ فقر ان کیلئے گداگری نہیں ہے بلکہ وہ جذبہ ہے جو گداگر کو ہم سر شہنشاہ کر دیتا ہے، عشق ان کے نزدیک جنسی خواہشات کا نام نہیں ہے۔ بلکہ کائنات کو سمجھنے اور حقیقت کو پہچاننے کا نام ہے اور وہ انسان جس میں یہ صفات ہوں مردِ مومن ہے۔ چنانچہ خودی کی بدولت وہ عام انسانوں میں شامل ہوتے ہوئے بھی ان سے بلند و برتر ہے۔

(۳)

مندرجہ بالا سطور میں جو تجزیہ پیش کیا گیا، اس سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ ایک تو اقبال فن برائے مقصد کے شدت سے قائل تھے۔ دوسرے اس نظریہ تک وہ حافظ کے عملی تجربے سے ہو کر پہنچے تھے، اور تیسرے اقبال نے ہم عصر زندگی کے انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلوؤں کا ژرف نگاہی سے تجزیہ کرتے ہوئے قوم کے

لیے خودی کا نسخہ پیش کیا۔ اقبال کے بعض شارحین نے خودی کو جس طرح سونٹھ کی گانٹھ بنا کر اسے قومی امراض کا امرت دھارا بنا دیا، وہ تو خیر غلو پر مبنی ہے۔ بات صرف یہ ہے کہ اقبال نے خودی کو اساس بنا کر جس فلسفیانہ نظامِ فکر کی تشکیل کی اس کی اہمیت اس امر میں ہے کہ اردو شاعری میں پہلی مرتبہ زندگی اس کے عمومی تقاضوں اور فرد و قوم کے لیے ایک فلسفیانہ لائحہ عمل تجویز کیا گیا۔ اقبال ادب برائے مقصد[۱] کے بڑی شدت سے قائل تھے۔ لیکن یہ مقصدیت محض برائے مقصد نہ تھی کیونکہ اگر مقصد کی سمت اور حدود متعین نہ ہوں تو ایسی مقصدیت بھی بے مقصد ثابت ہوتی ہے۔ اقبال نے خودی کی صورت میں مقصدیت کا رُخ متعین کیا، اس کی حدود طے کیں . . . . چنانچہ اقبال کا ادب برائے مقصد کا نعرہ ادب برائے خودی کے سوا اور کچھ بھی نہیں:

گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر!
وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز!

سرود و شعر و سیاست کتاب و دین و ہنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ

---

[۱]۔ علم و فن از پیش خیزانِ حیات
علم و فن از خانہ زادانِ حیات

ضمیرِ بندۂ خاکی سے ہے نمود ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا کاشانہ
اگر خودی کی حفاظت کریں تو عینِ حیات
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ
ہوتی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

اس انداز کے اشعار کی کمی نہیں. چنانچہ اردو کے ساتھ ساتھ فارسی کلام میں بھی خودی کی روشنی میں ادب و فن کے مقاصد کا تعین کیا گیا ہے. ادب و فن میں جمال، ذوقِ جمال اور احساس جمال جو اہم کردار ادا کرتے ہیں. ایک فلسفی ہونے کے باعث اقبال ان سے پوری طرح سے آگاہ تھے. حسن کے بارے میں اقبال کا ایک جداگانہ تصور ہے. اس لیے اس کی صداقت میں الجھے بغیر اس موقع پر ادب و فن کے نقطہ نظر سے حسن کی بات کی جاتی ہے. یہ اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے نزدیک حسین و جمیل کی نمود "فرازِ خودی" کی مرہونِ منت ہے:

جہاں خودی کا بھی ہے صاحبِ فراز و نشیب
یہاں بھی معرکہ آرا ہے خوب سے ناخوب
نمود جس کی فرازِ خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا قبیح و نامحبوب

..... ان اشعار کی صورت میں ایک نئی جمالیات کا سراغ ملتا ہے. خودی کی بلندی اور پستی کی صورت میں "معرکۂ خوب و ناخوب" اقبال کے تصور ادب و فن کے لحاظ سے بے حد اہم ہے. اس موقع پر یہ اہم سوال کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ خوب و ناخوب کا یہ معرکہ کہاں ظہور پذیر ہوتا ہے. خارجی ماحول میں یا تخلیق کار کی اپنی شخصیت میں؟

اقبال کے ضمن میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اقبال فرد کا نہیں بلکہ قوم کا شاعر ہے اس کا خطاب ہمیشہ اجتماع سے رہا ہے۔ ایک تو اس بناء پر اور دوسرے اس لیے بھی کہ وہ ادب میں مقصد پسندی کا قائل تھا۔ اقبال نے ہمیشہ ادب وفن کے مقاصد کو اجتماعی نقطۂ نظر سے دیکھا، پرکھا اور ان کی اہمیت کا تعین کیا۔ ان مختلف اشعار سے اقبال کے نقطۂ نظر کی بخوبی ترجمانی ہو جاتی ہے۔

مقصودِ ہنر سوزِ حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخِ اُمم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

شعر را مقصود گر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

اقبال عمل اور جد وجہد کا شاعر ہے۔ لہذا ہر اس نظریہ، تصور یا شے کے خلاف ہے جس سے قوم کا مجموعی کردار داغ دار ہو، اس میں بے عملی کا فروغ ہو اور وہ مصافِ زیست میں بطریقِ احسن اپنا فعال کردار ادا کرنے کی صلاحیتیں زنگ آلود کر بیٹھے اپنی ژرفِ نگاہ سے اقبال اس حقیقت سے آگہی حاصل کر چکا تھا کہ شعر وادب اور جملہ

فنونِ لطیفہ درحقیقت قوم وملت کے لیے مختلف آلات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ایسے آلات جو قومی مقاصد کے حصول میں ممد ومعاون ثابت ہوتے ہیں۔ ان آلات کی ضرب کو اقبال ضربِ کلیم سے کم نہیں گردانتے کہ ان کے بموجب :

وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے ؟
جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز
اقبال یہ ہے خارا تراشی کا زمانہ
از ہرچہ بآئینہ نمایند بہ پرہیز!

یہی وجہ ہے کہ اقبال نے مختلف مواقع پر انداز اور اسلوب بدل کر فن کے حیات بخش اور حیات پرور کردار پر زور دیا ہے۔ اقبال نے شدید لہجہ میں اس فن کو ہدفِ ملامت بنایا اور ان فن کاروں کی مذمت کی جو گلستان میں افسردگی پھیلانے کا موجب بنتے ہیں :

افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں !
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز

اس افسردگی کو فرد کی اس افسردگی کے مماثل سمجھنا چاہیئے جو ذات کے بطون سے جنم لیتی ہے اور جب کا اظہار اس فن کارانہ انداز سے کیا جاتا ہے کہ آفاقیت سے وہ ہر دکھے دل کی صدا بن جاتی ہے۔ میر تقی میر کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے اس افسردگی کو غم وکرب، ذات، اندوہ یا حرماں . . . جو بھی نام دے لیں۔ اس کی اہم ترین خصوصیت ذات کا اظہار ہے اور فن کارانہ اظہار سے الم کا ترفع ہے۔ اسی لیے اس سے فن کار اور اس کے سامع دونوں ہی نفسیاتی فوائد حاصل کر سکتے ہیں (داد کرتے ہیں)، یہ دوسری بات ہے کہ صرف ذات (تخلیق کار)، کا ذات (قاری)، سے ہی خطاب ہوتا ہے۔ لیکن اقبال جن اجتماعی مقاصد کے تابع ادب وفن کو دیکھنا چاہتے تھے۔

ظاہر ہے ان میں ذات کے ذات سے اس خطاب کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی اور اغلب یہ ہے کہ افسردگی سے جنم لینے والے اور افسردگی پیدا کرنے والے شعر و ادب کا یہ نفسیاتی مفہوم اقبال کے پیش نگاہ بھی نہ ہوگا ورنہ کسی نہ کسی موقع پر غم کے کامیاب فنکارانہ اظہار سے وابستہ کیتھارسس کے عمل کی طرف ضرور اشارہ کیا ہوتا۔ اس کے برعکس اقبال نے افسردگی کو موت کے زمرہ میں شمار کرتے ہوئے اس کے خلاف اس لیے آواز بلند کی کہ ایسے منفی احساسات کا فروغ معاشرہ میں حیات بخش رو میں رکاوٹ بنتا ہے۔ ہر چند کہ اقبال کے نزدیک:

موت تجدید مذاقِ زندگی کا نام ہے
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

لیکن یہ موت فرد کی موت ہے۔ اقبال جب شعر و ادب میں موت کی بات کرتے ہیں تو اس سے مراد وہ منفی احساسات ہیں جو اجتماعی مقاصد کے حصول سے فرد میں اجتناب کا رجحان پیدا کرنے کا موجب بنتے ہوں:

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

ان منفی رجحانات کے فروغ میں جنس جو اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اقبال نے اسے بھی ملحوظ رکھا ہے۔ انہوں نے "اعصاب پہ عورت ہے سوار" کی جب بات کی تو اس سے ان کی یہی مراد تھی کہ اس میں ضرورت سے زیادہ توجہ مریضانہ ہے، صحت مندانہ نہیں، اقبال اردو کی کلاسیکی غزل کی روایات سے آگاہ تھے اور انہیں اس کا علم تھا کہ کئی سو سالہ غزلیہ شاعری عشق و عاشقی کے افسانوں اور گل و بلبل کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں ہے۔ اس میں اگر لکھنوی شعراء کی جنسی متبذل شاعری بھی شمار کر لیں، (جس پر حالی نے بھی شدید تنقید کی تھی) تو اقبال کے مخاطبین کا اندازہ

ہوجاتا ہے :

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیّل ان کا
ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار!

میرے خیال میں اقبال نے "افسانہ نویس" کو یوں ہی ساتھ شامل کر لیا ہے . کیونکہ ان اشعار کے زمانۂ تحریر تک برصغیر میں ابھی افسانہ میں بے باک حقیقت نگاری اور جنسی واقعیت نگاری کی تحریک کا آغاز نہ ہوا تھا . اردو افسانہ میں جنس کے مبلغین یعنی منٹو اور عصمت نے ابھی لکھنا بھی نہ سیکھا تھا . یہ بات غیر اہم ہے لیکن اس امر کی طرف اس لیے توجہ دلانی ضروری تھی کہ بار لوگ اقبال کے اس ایک شعر کا حوالہ دے کر اردو افسانے کو مطعون کر دیتے ہیں . خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا ، بات ہو رہی تھی یہ کہ اقبال ان شعراء کو سخت ناپسند کرتے ہیں جو ... "کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیمار " اقبال شعر و ادب کے حیات آموز مقصد کے کس شد و مد سے قائل تھے . اس کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ مختلف اوقات میں لکھی گئی نثری تحریروں میں بھی اقبال نے ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے . چنانچہ ۱۹۳۳ء میں کابل کی ایک ادبی انجمن میں اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا وہ محولہ بالا اشعار کی تفسیر ہی نہیں معلوم ہوتے بلکہ اقبال کے مخصوص تصورِ ادب کی تفہیم کے لیے اساس بھی مہیا کرتے ہیں :

"میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی

یامعماری ان میں سے ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمت گار ہے اسی بنا پر میں آرٹ کو ایجاد واختراع سمجھتا ہوں نہ کہ محض آلہ تفریح، شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی .... شعراء پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے رہنما بنیں، زندگی کی عظمت اور بزرگی کی بجائے موت کو زیادہ بڑھا کر نہ دکھائیں. کیونکہ جب آرٹ موت کا نقشہ کھینچتا ہے اور اس کو بڑھا چڑھا کر دکھاتا ہے. اس وقت وہ سخت خوفناک اور بربادکن ہو جاتا ہے اور جو حُسن قوت سے خالی ہو وہ محض پیامِ موت ہے:

دلبری بے قاہری جادوگری است
دلبری با قاہری پیغمبری است"

اقبال کو شعر و ادب کا یہ تصور اتنا مرغوب ہے کہ اس کی صراحت و توضیح کے کسی موقعہ کو وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے. چنانچہ آں حضرت صلی اللہ علیہ وسلّم کے ایک قول مبارک کے حوالے سے بھی یہی نکتہ اجاگر کیا گیا ہے. اقبال نے ۱۹۱۷ء میں ایک مختصر مضمون "جناب رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کا ادبی تبصرہ" قلم بند کیا تھا وہ بھی اقبال کے خیالات پر روشنی ڈالتا ہے. اقبال رقم طراز ہیں:

"حضور سرور کائنات صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے عہد کی عربی شاعری کی نسبت وقتاً فوقتاً جن ناقدانہ خیالات کا اظہار فرمایا ۔ ان کی روشنی صفحاتِ تاریخ کے لیے خطِ پاشاں کا حکم رکھتی ہے. لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے ارشاد فرمائیں، ان سے مسلمانانِ ہند کو آج کل کے زمانے میں بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج بھی انہیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے

شاعری کیسی ہونی چاہیے، اور کیسی نہ ہونی چاہیے۔ یہ وہ عقیدہ ہے جسے
جنابِ رسالت مآب صلی اللہ علیہ وسلم کے وجدان نے اس طرح حل
کیا کہ امراء القیس نے اسلام کے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے روایت
ہمیں بتاتی ہے کہ جناب پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم نے اس کی نسبت ایک
موقع پر حسبِ ذیل رائے ظاہر فرمائی ،

اشعر الشعراء وقائدھم الی النّار

ترجمہ: "یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ہے، لیکن جہنم کے مرحلے میں ان سب کا
سپہ سالار بھی ہے"

امراؤ القیس قوتِ ارادی کو جنبش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے
ڈورے ڈالتا ہے، اور ان میں بجائے ہوشیاری کے بےخودی کی کیفیت پیدا کر دیتا
ہے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اس اہم
اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن یہ کچھ
ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہی ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بہت اچھا شعر کہے لیکن
وہی شعر پڑھنے والے کو اعلیٰ علیین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل السافلین کا تماشہ
دکھا دے۔ شاعری دراصل ساحری ہے۔ اور اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کی
مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے وہ فرسودگی و انحطاط
کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے۔ اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے
جائے اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا
جو حصہ اسے دکھایا گیا ہے۔ اس میں اوروں کو بھی شریک کرے، نہ یہ اٹھائی گیرہ
بن کر جو رہی سہی پونجی ان کے پاس ہے اس کو ہتھیا لے"

یہ اقتباس قدرے طویل تو ہے، لیکن اس سے اقبال کے تصورِ ادب کی صراحت

مکمل طور سے ہو جاتی ہے۔ اس مضمون میں اقبال نے آگے چل کر آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے ایک اور قول کی روشنی میں جو نتیجہ اخذ کیا وہ ادب برائے زندگی یا ادب برائے مقصد یا ادب برائے قوم.... (جو بھی نام دے لیں) سب کی اساس مہیا کرتا ہے۔ اقبال کے بموجب "آں حضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) نے جو اس قدر شعر کی تعریف فرمائی۔ اس سے صفت کے ایک دوسرے بڑے اصول کی شرح ہوتی ہے کہ صفتِ حیاتِ انسانی کے تابع ہے ، اس پر فوقیت نہیں رکھتی ، ہر وہ استعداد جو مبدائے فیض نے فطرتِ انسانی میں ودیعت کی ہے ۔ اور ہر وہ توانائی جو انسان کے دل و دماغ کو بخشی گئی ہے۔ ایک مقصد، وجہ اور ایک غایت الغایات کے لیے وقف ہے یعنی قومی زندگی جو آفتاب بن کر چمکے۔ قوت سے لبریز، جوش سے سرشار ہو، ہر انسانی صفت اس غایت آفرین کے تابع اور مطیع ہونی چاہیے۔ اور ہر شے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیئے۔"

مضمون کی ابتداء میں حافظ کے بارے میں اقبال کے جو خیالات درج ہیں اگر ان اقتباسات کی روشنی میں ان کا مطالعہ کریں تو یہ امر بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال نے اسرارِ خودی میں افلاطون اور حافظ پر کیوں اعتراضات کیے تھے۔ اور اسی تناظر میں ان اشعار کا مطالعہ سودمند رہے گا۔ جن میں اقبال نے شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ کے بارے میں اپنے مخصوص تصورات کا اظہار کیا ہے۔

(۴)

جیسا کہ عرض کیا گیا اقبال اجتماع کا شاعر ہے۔ اس کا خطاب قوم سے تھا، اس لیے اس نے فرد کی بحیثیت ایک فرد کبھی اہمیت تسلیم نہ کی، اسی لیے اقبال نے جب شاعروں کی بات کی تو ان کی شاعری کے مجموعی تاثر سے غرض رکھی اور اسی کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کے بارے میں اچھی یا بری رائے کا اظہار کیا۔ اس معاملہ میں اقبال اس قدر

مقصد پسند ہیں کہ وہ اپنے معیار سے سرمو ہلنا بھی پسند نہیں کرتے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اقبال کے ذہن میں دو الگ الگ ہوابند خانے ہیں۔ ایک میں شاعر ہے تو دوسرے میں شاعری۔ اقبال صرف ایک خانے سے سروکار رکھتے ہیں جب کہ شاعر کے خانے پر تالہ لگا کر اس کی چابی کہیں گنوا دی ہے۔ اس امر کا اندازہ حافظ کے بارے میں ان کے رویے سے ہو جاتا ہے:

"لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں نے حافظ کو رنڈی باز، شراب خور لکھا ہے، وہ سخت غلطی میں مبتلا ہیں۔ مجھ کو ان کی پرائیویٹ زندگی سے کوئی سروکار نہیں مجھ کو صرف اس نصب العین کی تنقید کرنا مقصود ہے جو بحیثیت ایک صوفی ہونے کے ان کے پیش نظر ہے۔"

شاید بادی النظر میں یہ رویہ عجیب سا محسوس ہو لیکن فکر اقبال کے پورے تناظر میں یہ ہرگز عجب نہیں معلوم ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کا نظام فکر کسی ایک فرد[1]

---

[1] ملاحظہ ہوں یہ اشعار:

فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

ملت کے ساتھ رابطہ استوار رکھ!
پیوستہ رہ شجر سے امیدِ بہار رکھ!

ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ
ممکن نہیں ہری ہو سحابِ بہار سے

کے لیے نہیں بلکہ افراد کے لیے ہے۔ اس مضمون میں بھی اس امر پر زور دیتے ہوئے فکرِ اقبال کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اقبال کے ہاں انسان کا ارفع ترین تصور مردِ مومن کی صورت میں ملتا ہے۔ مردِ مومن کے اقبال نے جس طرح سے خدوخال سنوارے ہیں۔ اس سے ذہن ژونگ کے COLLECTIVE MAN کی طرف جاتا ہے۔ جب تخلیق کار زندگی اور فن کے تقاضوں سے بطریقِ احسن عہدہ برآ ہو کر ہر دل کی دھڑکن کا ترجمان بن جاتا ہے تو ژونگ اسے "اجتماعی مرد" کا نام دیتا ہے، اگو ژونگ کی نفسیات میں اجتماعِ ضدین ملتا ہے۔ اس لیے وہ مرد اور عورت ہر دو میں مردانہ روح (ANIMUS) اور زنانہ روح (ANIMA) کا اشتراکِ عمل دیکھ سکتا ہے۔ لیکن اپنے اجتماعی مرد میں اس نے اقبال کے مردِ مومن کی مانند جلال اور جمال کا امتزاج نہ دیکھا۔ جلال و جمال کا اجتماع اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اقبال اعلیٰ فن پارے میں نہ صرف جلال و جمال دیکھتے ہیں۔ بلکہ اسے تخلیق کار کے جلال و جمال کا عکس بھی سمجھتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر تخلیق کار اور تخلیق جلال و جمال کی صورت میں ایک ہو جاتے ہیں۔ تخلیق، تخلیق کار کے جلال و جمال سے رنگِ دوام پاتی ہے۔ اور پھر تخلیق میں جلال و جمال کا یہ رنگ دوام تخلیق کار کے دوام کا باعث بنتا ہے۔ اسی لیے تو مسجدِ قرطبہ دیکھ کر وہ یہ کہتے ہیں:

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

واضح رہے کہ یہ اقبال کا ایک تاثر نہ تھا بلکہ اس کے پیچھے ایک پوری سوچ ملتی ہے۔ چنانچہ "ایک ملاقات میں پروفیسر حمید احمد خاں کے اس سوال کے جواب میں کہ آپ نے سپین میں قصر الحمراء دیکھا ہوگا۔" اس کے متعلق آپ کی کیا رائے ہے؟ علامہ نے فرمایا کہ مسلمانوں کی عمارات دو قسم کی ہیں، جلالی اور جمالی... اور یہ دونوں

قسم کی عمارات اپنے بنانے والوں کے کردار کا آئینہ ہیں ۔ جہانگیر، شاہ جہاں اور عالمگیر میں محبت کا عنصر زیادہ تھا۔ اس لیے تاج محل، شاہدرہ، شالامار اور شاہی مسجد لاہور حسن و جمال کا مظہر بن گئی۔ شیر شاہ سوری پیکر جلال تھا۔ اس لیے اس کے تعمیر کردہ قلعوں سے ہیبت برستی ہے ۔ یہی حال فراعنۂ مصر کا تھا۔ الحمرا کے بانی بنو نصر تھے، جن میں شدت اور سخت گیری زیادہ تھی۔ اس لیے الحمراء کو دیکھ کر خوف سا آنے لگتا ہے۔ میں نے الحمراء میں ہر جگہ "ہوالغالب" لکھا دیکھا اور ایسے حصوں کی تلاش بھی کرتا رہا، جن سے انسان کے غالب ہونے کا تصور پیدا ہو۔ لیکن میری یہ تلاش ناکام رہی"۔ [1]

اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح سے جمال کو جلال کے ساتھ متصف قرار دیا اور واضح ترین الفاظ میں کہا:

دلبری بے قاہری جادوگری است
دلبری با قاہری پیغمبری است

یہ خیال اقبال کے تصورِ حسن میں اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبال کے مفسرین نے اس پر بہت کچھ لکھا اور اس کی تشریح و توضیح میں فلسفیانہ موشگافیاں بھی کیں۔ میری دانست میں اسے مندرجہ بالا بیان کی روشنی میں یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ اقبال کے نزدیک نرا جمال نسوانی خصوصیتِ زندگی اور فن میں نسوانی اصول سے (FEMALE PRINCIPLE) کی ترجمانی بنتی ہے۔ اس کے برعکس اپنی خالص صورت میں جلال مردانہ صفت ہے۔ اور حیات و تخلیق میں مردانہ اصول (MALE PRINCIPLE) کی مظہر قرار دی جا سکتی ہے۔ اسی لیے تو وہ کہتے ہیں:

---

[1] "آئینۂ اقبال" مرتبہ محمد عبداللہ قریشی، ص: ۱۹

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

اقبال نے جو بار بار جمال پر جلال کو فوقیت دی تو اس کی بھی یہی وجہ ہے کہ اقبال زندگی میں نسوانی اصول کی سربلندی نہ دیکھ سکتے کہ یہ قومی مقاصد کے حصول میں کسی طرح سے بھی ممد نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اقبال نے اپنے آئیڈیل مرد میں جلال و جمال کا امتزاج دیکھنا پسند کیا، بعض معترضین کو اس میں جو تضاد نظر آیا وہ غلط ہے۔ یہ اجتماع ضدین نہیں بلکہ زندگی کے دونوں رنگوں "جلال و جمال" سے ایک مکمل پیکر کی تشکیل مقصود ہے۔ ژونگ کی نفسیات کی روشنی میں اگر جلال و جمال کو لیں تو یہی وہ مردانہ روح اور زنانہ یعنی "ANIMA" اور "ANIMUS" والی بات بن جاتی ہے۔ اس نفسیاتی نقطۂ نظر سے اب تک مردِ مومن کا تجزیہ نہ کیا گیا۔ اگر ژونگ کی نفسیات کی روشنی میں یہ مطالعہ ہو تو دلچسپ نتائج مرتب ہو سکتے ہیں۔ اس سے اقبال کی سُبکی نہ ہوگی کہ ژونگ کے مخالفین اسے طعنے سے "صوفی" کہا کرتے تھے۔

ویسے خود اقبال کو بھی زندگی کے ان دو اصولوں کا گہرا ادراک تھا۔ وہ جب مذہبی نقطۂ نظر سے "لا" اور "اِلّا" کی بات کرتے ہیں تو دراصل ثنویت ہی کی بات کرتے ہیں۔ اقبال کے نزدیک زندگی اور فن میں جلال و جمال کی کیا اہمیت ہے اسکا اندازہ اس شعر سے لگایا جا سکتا ہے:

لا و اِلّا احتسابِ کائنات
لا و اِلّا فتحِ بابِ کائنات

جلال و جمال کے امتزاج سے اقبال نے جس طرح اپنے مخصوص تصورِ فن کی وضاحت کی غالباً "مسجدِ قرطبہ" اس کی بہترین مثال ہے۔ اقبال کے نقطۂ نظر سے بھی اور اردو شاعری میں بھی ... اس نظم کی وضاحت میں مفصل مقالے لکھے جا چکے ہیں۔ اس

لیے "مسجد قرطبہ" کی محض توضیح سے بچتے ہوئے چند اشارات پر اکتفا کیا جاتا ہے. اقبال نے پہلے بند میں اپنے تصور زمان کی وضاحت کرتے ہوئے "سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات" کہہ کر زمانے کے اس جبر کی نشان دہی کی، جس میں زمانہ کے مقابلہ میں فانی ہونے کی بناء پر انسان مبتلا رہتا ہے. انسان کا فانی ہونا محض اس بناء پر نہیں کہ وہ ایک خاص لمحے میں وقت کے دھارے سے نکل کر عدم آمادہ ہو جاتا ہے بلکہ اس لیے کہ زمانہ سب کو پرکھتا ہے، چنانچہ زمانے کے معیار کے لحاظ سے:

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

زمانے کا یہ وہ جبر ہے جس سے انسان کو مفر نہیں ہر چند کہ انسان تخلیقی (یا تولیدی) صلاحیتوں سے زمانے کے اس جبر کا مقابلہ کرنے کی سعی کرتا ہے لیکن!

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا!

یوں جب اقبال نے زمانے کی حاکمیت ثابت کر دی، اور کم از کم اسے انسان اور اس کے معجزہ ہائے ہنر کے مقابلے میں غیر فانی بھی ثابت کر دیا تو پھر اسی "نقش گر حادثات" کے مقابلہ میں استثنائی مثال پیش کرتے ہوئے صرف ایک نقش میں "رنگِ ثباتِ دوام" دیکھا:

ہے مگر اس نقش میں رنگ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

کون مردِ خدا؟

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام

اور یہ کہ :

عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

یہی عشق مردِ مومن میں وہ تخلیقی وصف، تخلیقی لگن اور تخلیقی جوہر پیدا کرتا ہے، جسے اقبال نے "خونِ جگر" سے تعبیر کرتے ہوئے شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ و فنونِ مفیدہ کی اساس قرار دیا :

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود !!
قطرۂ خونِ جگر، سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

یہ تصورِ فن اجاگر کرنے کے بعد اقبال نے اس کا اطلاق مسجد قرطبہ پر کیا تو یہ خیال افروز نکتہ نکالا کہ تخلیق، تخلیق کار کی شخصیت کا عکس ہوتی ہے جبھی تو مسجد قرطبہ کو دیکھ کر یہ کہا :

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

اور یہ کہ :

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز

جہاں تک اقبال کے تصورِ فن کا تعلق ہے تو "مسجد قرطبہ" یہاں "پر ختم" سمجھی جا سکتی ہے. اس مختصر سے تجزیاتی مطالعے سے پانچ نکات اجاگر ہوتے ہیں. ایسے پانچ نکات جو نہ صرف اساسی ہیں. بلکہ جن کی توثیق اقبال کی دیگر منظومات سے بھی

ہو جاتی ہے :

لو ۔ زمانے کا جبر

ب ۔ (مگر) مردِ خدا کی تخلیق زمانے کے جبر سے آزاد ہے۔

ج ۔ (اس لیے کہ) مردِ خدا عشق سے کام لیتا ہے۔

د ۔ عشق خونِ جگر بن کر اس میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرتا ہے۔

س ۔ تخلیق، تخلیق کار کی شخصیت کی عکاس ہوتی ہے۔

یہ ہیں وہ پانچ بنیادی اصول جن پر اقبال کے تصورِ فن کی اساس استوار کی جا سکتی ہے۔ اقبال دراصل ایک نئی جمالیات کی تشکیل کی سعی کر رہے تھے۔ ایسی جمالیات جو اسلامی تصورات سے ہم آہنگ ہو تاکہ وہ مسلمانوں کے لیے پرکھ کا ایک معیار بن سکے۔ واضح رہے کہ اقبال کے نزدیک مسلمانوں سے محض برصغیر کے مسلمان مراد نہ تھے نہ ہی وہ صرف ان سے خطاب کرتے تھے۔ اقبال نے دنیا بھر کے مسلمانوں کو پیغام دیا تھا۔ ان سطور پر یہ مضمون ختم کیا جا سکتا ہے اور شاید کسی کو تشنگی کا احساس بھی نہ ہو، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اقبال کی اصل اہمیت مردِ مومن، خونِ جگر، اور عشق ایسے الفاظ سے خصوصی معانی وابستہ کرنے میں نہیں بلکہ اس لیے کہ جس طرح مردِ مومن کی صورت میں اس نے آدمِ خاکی کی معراج دیکھی اور تمام انسانی جذبات و احساسات کا عشق کی صورت میں شخصیت پر ارتکاز دیکھا، اسی طرح اس نے مردِ مومن، خونِ جگر اور عشق کے امتزاج سے جنم لینے والی تخلیق کو وہ بلند مقام عطا کیا کہ وہ سلسلۂ روز و شب کے جبر سے نہ صرف آزاد ہو جاتی ہے بلکہ اسی کی بدولت انسان خود خالقِ کائنات تک جا پہنچتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اسی تخلیق کی بنا پر اس سے مسابقت کا دعویٰ بھی کر سکتا ہے۔

ڈاکٹر نصیر احمد ناصر نے اپنی تالیف "جمالیات (قرآن حکیم کی روشنی میں)" خدا

کی تخلیقی صفات اجاگر کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا :

".... باری تعالیٰ کی تخلیقی فعلیت کی تکنیک ہر فن کار کے لیے معیاری اور مثالی حیثیت کا حکم رکھتی ہے۔ لہٰذا اعلیٰ فن کار بننے یا فنکاری میں کمال پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ انسان اس کی تکنیک کو حتی المقدور زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرے اور یہ واقعہ ہے کہ اس کا عمل تخلیق جس قدر اس تکنیک سے مطابقت و ہم آہنگی رکھے گا۔ اسی قدر اسی کی فنی تخلیقات جمالیاتی قدروں کی حامل ہوں گی"

یہ بات تو بہت خوب صورت لگتی ہے لیکن اس میں ایک دو مضمرات قابلِ غور ہیں، ایک تو یہ کہ انسان مخلوق ہے۔ اس لیے اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے لیے اپنائی گئی تکنیک خالقِ حقیقی کی تخلیق اور تکنیک سے کسی صورت میں بھی نہیں بڑھ سکتی۔ اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ خالق نے پرندہ بنایا تو مخلوق زیادہ سے زیادہ پرندے کی تصویر بنانے پر قادر ہو سکتی ہے۔ اس میں کتنی ہی مہارت اور فنکارانہ صلاحیتوں کا ہی کیوں نہ اظہار کیا جائے۔ پرندے کی تصویر پرندہ بن کر چہچہا نہیں سکتی۔ مخلوق کے لیے فن کارانہ کاوش انسانی زندگی کے تضادات اور زمانے کے جبر سے نجات حاصل کرنے کا ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ چنانچہ تخلیق اس سعی کی کامیابی یا ناکامی کی مظہر ہوتی ہے۔ صرف خدا کی تکنیک اپنانے کا مطلب یہ ہوگا کہ فن کار خود سے ایک بہت بڑے اور اعلیٰ فن کار کی تکنیک کے دائرہ میں آنکھیں بند کر کے کولہو کا بیل بنا رہے۔ اور اس پر مستزاد احساسِ ناتمامی کا یہ احساس کہ سب کچھ کر گزرے مگر اصل تک نہ پہنچے۔ لہٰذا حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا۔ ڈاکٹر نصیر احمد ناصر صاحب کو شاید خود بھی اس کا احساس نہ ہوا ہو کہ انھوں نے تخلیقی فن کار کو کس DILEMMA سے دوچار کر دیا جہاں گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل والی بات ہے۔

مگر یہ اقبال کی جی نی ایس کا کمال ہے کہ انہوں نے اس الجھن کا حل تلاش کر لیا۔ اقبال کے بموجب انسان اور خدا کا رشتہ محض آقا اور غلام کا رشتہ نہیں، بلکہ وہ مردِ مومن بن کر اور پھر عشق اور خونِ جگر کو بروئے کار لا کر اپنی تخلیق کے ذریعہ نہ صرف فطرت کو تسخیر کر سکتا ہے:

دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہر سے
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیّاد ہیں مردانِ ہنرمند کہ نخچیر؟

فن کار کی منزل محض فطرت کو شرمندہ کرنا نہیں اور نہ فطرت کی غلامی سے ہنر کو آزاد کرانا اس کا منصب ہے کیونکہ اقبال اس کے لیے زیادہ بلند مقام دیکھتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان اپنی تخلیق سے فطرت کا صیّاد بننے کے بجائے فطرت کو زیر کرتا اور اس کی کجی کا توڑ دریافت کرتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان کی تخلیقی صلاحیت اعجازِ ہنر کی صورت میں اسے خدا کی سطح تک لے آتی ہے اور وہ پہلے یوں طعنہ زن ہوتا ہے:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

لیکن اس سے اگلے مرحلے پر وہ فطرت کی اس کجی کو بھی اپنے ہنر سے دور کرتے ہوئے اس کی تکمیل کرتا ہے اور پھر وہ برابری کی سطح پر سے یوں گویا ہوتا ہے:

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم
سفال آفریدی، ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اقبال نے ان خیالات کا اظہار شعر کے علاوہ نثر میں بھی کیا ہے۔ چنانچہ "مرقع چغتائی" کا انگریزی میں پیش لفظ بڑی واضح مثال کی حیثیت رکھتا ہے:

"میں آرٹ کو زندگی اور شخصیت کے تابع گردانتا ہوں۔ انسان اور خدا دونوں ہی کا وجود تخلیق سے عبارت ہے۔ انسانیت کے لیے مبدائے فیض بننے والا فنکار زندگی کی چیرہ دستیوں کے خلاف سینہ سپر ہوتا ہے۔ اس بناء پر وہ خدا کا ہم نفس ہو جاتا ہے اور یوں ابدیت اور زمانہ کو اپنی روح میں سمویا ہوا محسوس کرتا ہے۔۔۔۔ یہ وہی آرٹ ہے جو خدائی صفات کو انسانی روح میں جذب کر کے مقصد جلیل کا حامل ہوتا ہے۔ اور اسی سے تخلقوا باخلاق اللہ اجر غیر ممنون اور لازوال تخلیقی وجدان حاصل ہوتا ہے جس سے بالآخر انسان روئے ارضی پر نیابت الٰہی کا منصب حاصل کرتا ہے۔"

حالی اور اقبال کے مقامات آہ وفغاں

آج انجمن حمایتِ اسلام اپنے تعلیمی اداروں کی بناء پر مشہور ہے۔ لیکن ایک زمانہ تھا کہ اس نے سماجی اور تہذیبی ادارے ایسی حیثیت اختیار کر رکھی تھی۔

چنانچہ برصغیر کی جن نامور ہستیوں کا انجمن سے بلاواسطہ یا بالواسطہ قسم کا تعلق رہا ہے۔ ان میں اقبال غالباً سرفہرست ہے۔ ۱۸۹۱ء میں اقبال نے انجمن کے سالانہ جلسہ میں جب اپنی مشہور نظم "نالۂ یتیم" پڑھی تو انجمن اور اقبال دونوں ہی کو بے حد شہرت ملی۔ اس کے بعد علامہ نے انجمن کے سالانہ جلسوں کے لیے اور بھی کئی نظمیں لکھیں، جن میں سے "فریادِ امت"، "بہ حضور سرورِ کائنات ﷺ" اور "دل"، "بانگ درا" میں موجود ہیں۔ "دل" دراصل طویل نظم "فریادِ امت" کا ایک بند ہے، بعد میں انجمن سے یہ تعلق محض نظمیں سنا کر چندہ جمع کرنے تک ہی نہ رہا۔ بلکہ اقبال اس کے انتظامی امور سے بھی وابستہ رہے۔ "شکوہ" اپریل ۱۹۱۱ء میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں پڑھی گئی البتہ "جواب شکوہ" دو سال بعد لکھی گئی۔

"شکوہ" اور "جواب شکوہ" علامہ اقبال کے کلام میں ہی نہیں بلکہ اردو کے شعری

ادب میں بھی ایک مخصوص مقام کی حامل ہیں. یہ اقبال کی ان دو نظموں میں سے ہیں، جن کی مقبولیت بدلتے ادبی نظریات اور پسند کے تغیر پذیر معائیر کے باوجود اب تک برقرار ہے. دونوں نظمیں مسدّس ہیں. اردو میں حالی کی "مدوجزرِ اسلام" سب سے زیادہ مشہور مسدس سمجھی جا سکتی ہے. بلکہ اس کے بعد اور کوئی شاعر مسدس میں وہ انداز نہ پیدا کر سکا. یہ اقبال کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعجاز ہے کہ ایک ایسی ہیئت میں دولازوال نظمیں لکھیں جس میں پہلے سے ایک نمونہ کلاسیک ایسا درجہ حاصل کر چکا ہے. اردو کی شعری تاریخ میں مسدس کی اپنی ایک جداگانہ تاریخ ہے. یہ اچانک ہی وارد نہ ہوگئی بلکہ بتدریج یہ روپ اختیار کیا. یہ امر بھی خالی از دلچسپی نہیں کہ مسدس کو شہرت مرثیوں سے ملی، اور اتنی شہرت ملی کہ پھر یہ اسی سے ہی مخصوص ہو کر رہ گئی. اس لحاظ سے تو اردو میں مرثیے کی ہیئت کے ارتقاء کا مطالعہ دراصل مسدس کی صورت پذیری کا مطالعہ بن جاتا ہے. فرد، دوبیتی، مخمس اور پھر مسدس. مرثیے نے ہیئت کے یہ تمام مدارج طے کر لیے. اور وہ مسدس تک آ پہنچا تو انیس اور دبیر نے مرثیے کے ساتھ ساتھ مسدس کو فنی بلندی کے اس بام بلند تک پہنچا دیا کہ نہ صرف مرثیہ اور مسدس یک جان دو قالب ہو کر رہ گئے. بلکہ آنے والوں کے لیے فنی عظمت کے اس بحرِ ذخار کی شناوری بھی ناممکن ٹھہری. ساتھ ہی ہمیشہ کے لیے یہ بھی طے پاگیا کہ مؤثر مرثیہ صرف مسدس کی صورت میں ہی کہا جا سکتا ہے.

یہ ہے وہ ادبی تناظر جس میں حالی آتے ہیں، ۱۸۵۷ء کا خونی ہنگامہ، مغل سلطنت کا انقطاع، بہادر شاہ ظفر کی جلاوطنی، برصغیر پر انگریزی راج، انگریزوں اور مسلمانوں کا ایک دوسرے کے بارے میں معاندانہ رویہ، سرسید کی تحریک اور اس کے اصلاحی مقاصد . . . ان سب کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ یہاں اس کے اعادہ کی ضرورت نہ ہونی چاہیے. لہٰذا اس عہد کے جملہ کوائف کو مدِنظر

رکھتے ہوئے اس امر پر یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ حالی نے نہ صرف شعوری طور سے اس حقیقت کو محسوس کیا کہ ادب کو زندگی کے تقاضوں سے آنکھیں بند نہیں کرنی چاہئیں، بلکہ یہ بھی کہ اسے عصری میلانات کی ترجمانی کا حق بھی ادا کرنا چاہیئے. حالی نے مروّج غزل کے مخصوص مضامین اور اسالیب سے اظہارِ بےزاری کیا تو اس کا محرک ادبی یا تنقیدی مقاصد نہ تھے وہ تہذیبی اور تمدنی نتائج تھے. جن کے حصول کے لیے وہ اردو شعروادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب برائے مقصد کی بات کر رہے تھے. جب وہ "مشاعرے کی طرح پر غزل نہ لکھنے کا عذر" پیش کرتے ہوئے یہ کہتے ہیں:

پر یہ ڈر ہے کہیں اپنی بھی وہی ہو نہ مثال
قحبہ چوں پیر شود پیشہ کند دلالی!!

تو یہ محض لکھنوی غزل کی "چوما چاٹی" کی مذمت ہی نہیں بلکہ غزل کے حوالے سے وہ مسلم تمدن کے ان عناصر سے بھی اظہارِ بےزاری کر رہے تھے، جنہوں نے بتوں کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ اسی لیے وہ "بت شکنی" کے انداز میں یوں گویا ہوتے ہیں:

حالی اب آؤ پیرویِ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے!

اب یہ دوسری بات ہے کہ حالی کی اپنی فطرت میں جو زناری تھی۔ اس کے نتیجے میں وہ بت شکنی کے باوجود مغربی کی صورت میں خداوندانِ نو کے لیے معبد تعمیر کر رہے تھے، قومی شاعر ہونے کے لحاظ سے اسی بناء پر اقبال حالی سے بڑھ جاتے ہیں کہ اقبال نے سب سے پہلے مغرب کے سومناتھ پر حملہ کیا. لیکن غالباً حالی سے اتنے پختہ شعور کی توقع بےجا ہوگی، اور بالخصوص ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات میں تو حالی کیا کوئی اور بھی، ۱۹۴۷ء کا خواب دیکھنے کی سکت نہ رکھتا تھا. لہٰذا اپنے زمانے کے لحاظ سے تو حالی صرف یہی کہہ سکتے تھے:

مال ہے نایاب، پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالؔی نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

حالی کا گاہکوں کی بے خبری کا شکوہ بالکل درست ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی نے پہلی مرتبہ غزل کے مسلّمات سے انحراف کرتے ہوئے عشق و محبت کے[۱] روایتی مضامین کی جگہ ملّی تقاضوں کے ساتھ ساتھ دہلی مرحوم بلکہ امتِ مرحوم کا مرثیہ چھیڑا۔ چنانچہ حالی کی غزل کا یہ روپ اردو غزل کے مسلّمات سے انحراف بھی تھا اور ایک نئی روایت کی داغ بیل بھی۔ خود حالؔی کو بھی اس امر کا احساس تھا کہ انکی غزل غالباً غزل کی اس مخصوص "رنگت" سے عاری ہے جس کے اظہار کیلئے "تغزّل" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے اور خود انہیں یہ احساس بھی تھا کہ زمانہ اس نئے آہنگ کے لیے تیار نہیں:

---

[۱]۔ حالؔی نے مسدس کے دیباچے میں بڑے دلچسپ انداز میں طنز کیا ہے:
"شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا۔ ایک خیالی معشوق کی چاہ میں برسوں دشتِ جنون کی وہ خاک اڑائی کہ قیس و فرہاد کو گرد کر دیا۔ کبھی نالۂ نیم شبی سے ربع مسکوں کو ہلا ڈالا۔ کبھی چشمِ دریابار سے تمام عالم کو ڈبو دیا۔ آہ و فغاں کے شور سے کروبیوں کے کان بہرے ہو گئے۔ شکایتوں کی بوچھاڑ سے زمانہ چیخ اٹھا۔ طعنوں کی بھرمار سے آسمان چھلنی ہو گیا۔ جب رشک کا تلاطم ہوا تو ساری خدائی کو رقیب سمجھا۔ یہاں تک کہ آپ اپنے سے بدگمان ہو گئے۔ جب شوق کا دریا امڈا تو کشش دل سے جذبِ مقناطیسی اور قوت کہربائی کا کام لیا۔ بارہا تیغِ ابرو سے شہید ہوئے اور بارہا ایک ٹھوکر سے جی اٹھے، گویا زندگی ایک پیراہن تھا جس کو جب چاہا اتار دیا اور جب چاہا پہن لیا۔"

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالیؔ
الاپیں نہ بس آپ دھرپت زیادہ

ہو سکتا ہے یہ "بے رنگ" شاعری ان کے معاصرین کے لیے واقعی بے مزہ[1] ہی ہو، داغؔ اور امیرؔ کے نقار خانے میں حالی کی قومی شاعری کی طوطی کو کون سنتا؟ داغؔ اور امیرؔ کی رندی، محاورہ گوئی اور صنعتوں کے سامنے حالی کی دھرپت کے الاپ کون سنتا؟ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ قومی نقطۂ نظر سے حالی کی شاعرانہ کاوشیں رائیگاں نہ گئیں، اور اردو غزل اور نظم میں قومی ترجمانی کی جس روایت نے حالیؔ کے ہاتھوں جنم لیا اس کی تکمیل اقبال کی صورت میں ہوئی۔ حالی نے تو صرف قوم اور دہلی مرحوم کا مرثیہ کہا تھا لیکن اقبال نے مردہ قوم کو حیات آموز فلسفہ بھی دیا۔ گو اقبال نے داغ کی شاگردی بھی اختیار کی اور ابتدائی دور کی غزلوں میں بعض اشعار خالصتاً داغ کے اندازِ سخن کے مظہر بھی قرار دیے جا سکتے ہیں، لیکن جیسے جیسے اقبال کی فکر میں پختگی اور نگاہ میں گہرائی پیدا ہوتی گئی، داغ کا جادو اترتا اور حالی کی قومی شاعری کی اہمیت اجاگر ہوتی گئی۔ حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا کہ اقبال نے بھری بزم میں بہ اندازِ فخر یہ کہہ دیا:

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی
معمورِ مئے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا،
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی[2]

---

[1] "کچھ نظمیں قوم کی حالت پر لکھی گئیں، بعضوں نے پسند کیں اور بعض نے ناپسند کیں۔ مگر چوٹ سب کے دل پر لگی۔ کہانی بے مزہ تھی، آپ بیتی اور بات اوپری تھیں مگر بپتے کی۔" (دیباچہ: دیوانِ حالیؔ)

[2] - (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ہے)

"مدّو جزرِ اسلام" کے دیباچے میں حالی نے مسدس لکھنے کے مقاصد پر یوں روشنی ڈالی ہے:

(۱) "نظم جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے . . . . . قوم کو بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی"

(۲) "قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آ کر وہ اپنے خط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے"

(۳) "جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا ہے"

(۴) "نظم کی ترتیب مزے لینے اور داد سننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں اور دوستوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے"

ان چاروں اقتباسات کو غور سے پڑھیں تو مسدس لکھنے کے تین مقاصد قرار پاتے ہیں:

الف۔ "قوم کو بیدار کرنے کے لیے"

ب۔ "آئینہ خانہ بنایا ہے . . . . . قوم کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے"

ج۔ "غیرت اور شرم دلانے کے لیے"

ان میں بھی اساسی مقصد "قوم کو بیدار کرنے کے لیے" قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور کیا اقبال کی شاعری کا بنیادی محرک قومی بیداری نہ تھا؟ اشعار، افکار، خطوط اور عملی زندگی

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن حمایتِ اسلام کے (حالی کی زیرِ صدارت) سالانہ اجلاس میں یہ رباعی فی البدیہہ پڑھی تھی۔

("ذکرِ اقبال" از عبدالمجید سالک، ص: ۲۴)

سبھی ایک مرکز کے تابع رہے۔ قوم کی سر بلندی، ملت کا احیاء، اسلام کی عظمت ۔۔۔
اقبال تمام عمر ان مقاصد کے حصول کے لیے سعی کناں رہے۔ البتہ دونوں کے طریقِ کار
اور پس پردہ کارفرما محرکات میں بنیادی نوعیت کا اختلاف ملتا ہے۔ اتنا بنیادی
اختلاف کہ اس کے باعث ایک حالی بنا تو دوسرا اقبال!

حالی سرسید کی ہمنوائی میں قومی سر بلندی کا نسخہ انگریزی تعلیم، مغربی راج کو
تہ دل سے تسلیم کرنے اور انگریزی راج کی برکتوں سے بہرہ ور ہونے میں تجویز کرتے ہیں۔
اور اسی سے حالی کی قومی شاعری کا بنیادی تضاد جنم لیتا ہے۔ ایسا بنیادی تضاد جس کی
بنا پر وہ اپنے تمام تر خلوص اور لگن کے باوجود قومی نقطۂ نظر سے کسی گہرے فکری رویہ
کو نہ اپنا سکے۔ چنانچہ ان کا قومی شعور ۔۔۔۔ چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی ۔۔۔ اس
مصرع کے کوزے میں سمیٹا جا سکتا ہے۔ وہ دہلی مرحوم کا مرثیہ تو کہتے ہیں۔ لیکن اسے
مرحوم کرنے والوں کو سراہتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں جس پر تضاد رویے نے جنم لینا تھا۔
اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ حالی کی قومی شاعری قوم کے لیے ہونے کے باوجود بھی قومی شعور
سے بیگانہ نظر آتی ہے۔ اس قومی شعور سے جس کی اساس اجتماعی شعور کے تجزیاتی
مطالعہ پر استوار ہوتی ہے۔ کیونکہ سیاسی حالات کے جبر کے نتیجہ میں وہ قومی ابتلا
کے جملہ اسباب کا کھل کے تجزیہ نہ کر سکتے تھے۔ اس لیے اپنی تمام تر دیانت کے باوجود
وہ مغربی استعمار پر انگلی نہ اٹھا سکے۔ اس معاملہ میں تو ان سے ڈپٹی نذیر احمد بڑھ
جاتے ہیں۔ چنانچہ "ابن الوقت" میں انہوں نے عصری صورت کا بڑا عمدہ تجزیہ
کر ڈالا۔

حالی اور ان کے معاصرین کے مقابلے میں اقبال کی فکر تضادات سے پاک
ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال کو حالی (اور ان کے سرسید) کی مانند مفاہمت کی
ضرورت نہ تھی۔ حالی کے وقت میں جن سیاسی امور پر لب کشائی گردن زنی کے

مترادف تھی، اقبال کے زمانے تک وہ باتیں اتنی ضرر رساں نہ رہی تھیں. کچھ اس لیے اور کچھ اپنی تعلیم، فلسفے اور اسلام کے گہرے مطالعے، یورپ میں رہ کر مغربی طرزِ زیست کے تضادات سے آگہی ان سب باتوں نے مل کر اقبال کے لیے جو فکری سانچہ مہیا کیا اور اس کے ثمر میں جن افکار سے قوم کی شعری دنیا کو فروزاں کیا. ان میں انگریزوں سے مفاہمت کی کوئی گنجائش نہ تھی، اور اسی لیے اقبال کا فلسفہ زندہ اور تاباں رہا تو اس کی قومی شاعری قوم کے لیے راہ نما ستارہ!

حالی کے مسدّس اور اقبال کے "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" کا ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر اساسی نوعیت کی ایک بات واضح ہوتی ہے. حالی اور اقبال دونوں نے مسلمانوں کو گزشتہ عظمت کا احساس کرانے کی کوشش تو کی لیکن حالی نے یاس اور ناامیدی پر مسدّس ختم کی، جب کہ اقبال جوابِ شکوہ میں رجائیت پر مبنی رویہ اپناتے ہیں. اس میں بھی ان دونوں کے تاریخی حالات اور سیاسی تناظر کا بہت دخل ہے.

حالی کے شعری رویوں میں بتدریج تبدیلی کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ حالی نے کسی اضطراری جذبے کے تحت فوراً ہی مسدس کی داغ بیل نہ ڈال دی تھی بلکہ اس کی تحریر کے پس منظر میں ان کی سوچ اور تصورات حیات پر مبنی ذہنی رویہ کارفرما تھا. ۱۸۵۷ء سے قبل شرفاء، امراء اور زعماء کی بگڑی حالت اور مسخ شدہ سیرتیں اور ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی تباہی و بربادی، ہر دو نے حالی پر گہرے اثرات چھوڑے تھے اور اس مستزاد یہ کہ وہ تاریخ کی اتنی بڑی سزا پر صرف رو ہی سکتے تھے. برصغیر میں مغل سلطنت کا سقوط اور اسلامی تمدن کا زوال ایک مقامی وقوعہ تھا. لیکن حالی نے تاریخ کے اس حادثے کی تصویر کشی اور اس کے مضمرات کی نشان دہی کے لیے محض مقامی رنگوں پر انحصار نہ کیا، بلکہ آنحضرتؐ کی نبوت سے قبل دورِ جاہلیت کے عرب سے آغاز کر کے مسلمانوں کی سیاسی، معاشرتی، علمی، فکری، فنی اور ادبی

تاریخ کے تمام درخشندہ ابواب پر سیر حاصل تبصرہ کرتے ہوئے بحیثیت ایک ملت مسلمانوں کے زوال اور انتشار کی کہانی سنائی۔ یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ حالی نے محض جزو پر زور نہ دیا بلکہ کل کو لیتے ہوئے ایک وسیع تناظر کی صورت میں قوم کے لیے ایک بڑا آئینہ خانہ مہیا کر دیا۔ اتنا بڑا کہ اس کی وسعت کے آگے تمام قوم سمٹ جاتی اور یوں جو یہ دعوے کیا تھا:

"قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آ کر وہ اپنے خط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے"

مسدس کی صورت میں اس کی تکمیل کر دی۔

(۲)

مسدس حالی اور اس کے ساتھ ساتھ تمام جزئیات کی صورت میں قومی شاعری کے وسیع تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے جب اقبال کے "شکوہ اور جواب شکوہ کا مطالعہ کریں۔ تو کئی امور میں یہ دونوں نظمیں ممتاز و منفرد نظر آتی ہیں۔ یہ درست ہے کہ مسدس حالی کی مانند یہ بھی مسلم قومیت کی شاعری ہے کہ خطاب صرف مسلمانوں سے ہے۔ لیکن اقبال نے ان نظموں میں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کا ثبوت دیتے ہوئے انہیں محض جوش دلانے والی اور نعروں سے سنسنی پیدا کرنے والی نظمیں بنانے کے برعکس ایک ایسے مجبوب کا سا لہجہ اپنایا جو:

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب!

کا نفسیاتی حربہ بروئے کار لاتا ہے بلکہ مجھے تو بعض اوقات "شکوہ کے لہجے سے واسوخت کی یاد آتی ہے، جس طرح واسوخت کا شاعر اپنے مجبوب کو جلانے کی باتیں کرتا ہے اسی طرح اقبال بھی "شکوہ" میں خدا سے وہی اندازِ گفتار روا رکھتا ہے۔ "شکوہ" کی اپنی جداگانہ نفسیات ہے، اور اس کے اپنے نفسی تقاضے ہیں۔ "شکوہ کی اس نفسیاتی نکتہ پر اساس

استوار ہے کہ حرفِ شکایت لب پر لانے کے باوجود بھی محبوب کی محبت دل سے نہیں نکالی جاتی۔ اپنی وفائیں جتانے اور اس کی بے وفائیاں یاد دلانے کے باوجود بھی وہ راہِ وفا سے قدم نہیں ہٹاتا۔ شکوہ اپنے بارے میں روا رکھے گئے برے سلوک کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ مگر بنیادی جذبہ ایک ہی ہے۔ یعنی اپنی ناقدری اور مظلومیت کا احساس دلا کر محبوب کے مقابلہ میں خود کو بہتر ثابت کرنا۔ یہ بہتر ثابت کرنا بھی بالواسطہ ہوتا ہے، اور اس مقصد کے لیے محبوب کو ظالم، ہرجائی، جفاگر وغیرہ ثابت کرنا لازم ہوتا ہے۔ اردو غزل میں شکوے پر مبنی اشعار کا اگر اس نفسیاتی نقطۂ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کریں تو ان دونوں امور پر بالعموم جداگانہ طور سے زور دیا گیا۔ لیکن بعض اوقات دونوں سے بہ یک وقت کام بھی لیا گیا ہے۔ اقبال نے شکوہ میں محبوب سے شکوہ کے ان دونوں پہلوؤں کو یوں ہم آہنگ کیا کہ وہ تصویر کے دونوں رخوں کی مانند لازم و ملزوم نظر آتے ہیں۔

شکوہ کا آغاز اقبال نے لمبی چوڑی تمہید کے بغیر کیا ہے۔ چنانچہ پہلے مصرع:

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں

سے ہی نظم کے لہجہ کا تعین ہو جاتا ہے۔ وہ لہجہ جس نے چھ مصرعوں میں یہ اندازِ تکلم اپنایا:

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں
فکرِ فردا نہ کروں، محوِ غمِ دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہمنوا! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے بند میں اقبال نے خاموشی پر زور دیا ہے اور "میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش

رہوں" کہہ کراب تک کی خاموشی سے اظہارِ بیزاری کرتے ہوئے تابِ سخن کی جرأت آموزی سے شکوہ کی منزل تک کا سفر طے کیا ہے۔ جس طرح پہلے بند میں اپنی خاموشی پر زور دیا گیا ہے۔ اسی طرح دوسرے بند میں قصۂ درد، فریاد، نالہ ایسے الفاظ سے شکوۂ اربابِ وفا اور خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ سننے کی بات کی ہے:

ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
قصۂ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم
سازِ خاموش ہیں فریاد سے معمور ہیں ہم
نالہ آتا ہے اگر لب پہ تو معذور ہیں ہم
اے خدا! شکوۂ اربابِ وفا بھی سن لے
خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے

اقبال نے ابتدائی دو بندوں میں خاموشی اور تکلم کے تضاد سے توازن کی جو خاص فضا پیدا کی، وہ اتنی مؤثر ہے کہ اس کے بعد اقبال کو اس ضمن میں بطورِ تمہید مزید کچھ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ وہ شکوہ شروع کر دیتا ہے۔

جیسا کہ سطورِ بالا میں عرض کیا گیا۔ اقبال نے اس نظم میں شکوے کے دونوں انداز روا رکھے ہیں، یعنی پہلے تو محبوب کو اپنی وفا کا احساس دلایا جاتا ہے اور پھر غیروں پر اس کی نوازشات گنوانے کی صورت میں طعنہ زنی کی جاتی ہے۔ چنانچہ ابتدائی دو بندوں کے بعد آنے والے شکوے کے تیرہ بندوں میں اقبال نے اپنی خدمات گنوائی ہیں۔ اس کے بعد اس بند کی صورت میں گریز سے لہجہ تبدیل کر کے وہ دوسروں پر الطاف و عنایات کی شکایت کرتا ہے:

یہ شکایت نہیں ہیں ان کے خزانے معمور
نہیں محفل میں جنہیں بات بھی کرنے کا شعور

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملیں حور و قصور
اور بے چارے مسلماں کو فقط وعدۂ حور
اب وہ الطاف نہیں ہم پہ عنایات نہیں
بات یہ کیا ہے کہ پہلی سی مدارات نہیں!

اس بند سے قبل کے بندوں میں اقبال کا لہجہ قدرے سنبھلا ہے۔ لیکن اس کے بعد وہ تلخ سے تلخ تر ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی کہہ جاتا ہے :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہرجائی ہے

یوں لگتا ہے جیسے محبت کی لغت کی سب سے بڑی گالی دے کر یعنی اسے ہرجائی کہہ کر گویا تمام جوش ختم ہو جاتا ہے اور یہ بھی انسانی نفسیات کے عین مطابق ہے۔ محبوب سے لڑنے میں جیسے جیسے جوش بڑھتا جاتا ہے۔ زبان تلخ سے تلخ تر ہوتی جلتی ہے۔ اور پھر جوشِ غضب کے نقطۂ عروج کا وہ لمحہ آتا ہے۔ جب ناگفتنی، گفتنی ہو جاتی ہے۔ اور اس کے بعد سے جوش کے مد میں جزر شروع ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا شعر کے بعد شکوے میں بھی جزر کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن جزر کے ان اشعار میں اگر بھرپور شکایت کے احساس کی پیدا کردہ طمانیت نہیں تو کم از کم ناکام شکوے کی تھکن، پژمردگی اور احساسِ شکست بھی نہیں! اب اپنی وفا اور اس کی بے وفائی کے تذکروں کی جگہ موجودہ حالت کا ذکر آجاتا ہے۔ انداز گو اب بھی یاد دلانے والا ہے مگر لہجہ میں پھر ایک خاص طرح کی انکساری آچکی ہے :

آج کیوں سینے ہمارے شررِ آباد نہیں؟
ہم وہی سوختہ ساماں ہیں تجھے یاد نہیں؟

اور اس کے بعد اس لہجے میں زیادہ سے زیادہ گہرائی پیدا ہوتی جاتی ہے۔ طعنہ زنی

کا انداز قطعی طور سے ختم ہو جاتا ہے اور اب وہ خود کو پہلے کی مانند پروانہ سمجھتے ہوئے فرمان جگر سوزی کا منتظر ہے :

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے[له]
برقِ دیرینہ کو فرمان جگر سوزی دے

اس سے اگلے بند میں یوں کہا :

نغمے بے تاب ہیں تاروں سے نکلنے کے لیے
طور مضطر ہے اسی آگ میں جلنے کے لیے

تو اختتام کے قریب یوں :

کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی !

یہ مصرع اختتام کے دو بندوں سے قبل کے بند سے لیا گیا ہے۔ اقبال نے بہ اندازِ شکوہ جو کہنا تھا وہ کہہ چکا ہے مگر آخری دو بند اس لحاظ سے بہت اہم ہیں کہ ان میں بات محض مرثیہ خوانی کے انداز میں ختم نہ کی بلکہ اپنی رجائیت کی جوت سے قوم کے لیے بانگِ درا مہیا کر دی :

لطف مرنے میں ہے باقی نہ مزا جینے میں   کچھ مزا ہے تو یہی خونِ جگر پینے میں !
کتنے بیتاب ہیں جوہر مرے آئینے میں   کس قدر جلوے تڑپتے ہیں مرے سینے میں !
اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں ؛
داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لالے ہی نہیں
چاک اس بلبلِ تنہا کی نوا سے دل ہوں   جاگنے والے اسی بانگِ درا سے دل ہوں

[له] - اقبال نے پہلے یہ مصرع یوں لکھا تھا : "پھر تپنگوں کو مذاقِ تپش افروزی دی"۔ یہ تبدیلی بھی معنی خیز ہے۔

یعنی پھر زندہ نئے عہد وفا سے دل ہوں　　پھر اسی بادۂ دیرینہ کے پیاسے دل ہوں

عجمی خم ہے تو کیا مے تو حجازی ہے مری

نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری

یوں دیکھیں تو عجمی خم میں پیش کردہ اس حجازی مے اور حجازی لے میں گائے گئے ہندی نغمے کا صرف ایک مقصد قرار پاتا ہے:

"یعنی پھر زندہ نئے عہدِ وفا سے دل ہوں"!

یہ شکوہ کے لیے بھی اتنا ہی درست ہے، جتنا اقبال کی تمام شاعری کے لیے!

(۳)

شکوہ کے مقابلے میں مسدّس حالی بہت طویل ہے۔ اس لیے اقبال کے برعکس حالی کو اشاروں کنایوں میں بات کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ چنانچہ حالی نے تمام جزئیات کو سمیٹنے کی سعی کی ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ حالی نے مسدس کا آغاز اس وقت سے کیا ہے، جب نبوّت سے پہلے عرب پر جاہلیت کے تاریک بادل چھائے تھے اور مسدس کا اختتام ہندوستان کے اس عہد پر ہے جس میں شکست اور ذلّت کی شبِ تاریک مسلمانوں کا مقدر بن چکی تھی، یوں "مد و جزرِ اسلام" گویا ایک دائرے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مسلمانوں نے اپنی تاریخ کا آغاز تو تاریکی سے کیا۔ لیکن توحید، ایمان اور اسلام نے انہیں روحانی، قلبی اور ذہنی اجالا بخشا۔ جب مسلمانوں نے قرآن کے زرّین اصول فراموش کر دیے، تو دوبارہ ذلّت و ادبار کی تاریکی میں جا پھنسے، اور یوں مسدس کا اختتام حالی کی وضاحت کے بغیر ہی ایک بلیغ استعارے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ "جواب شکوہ" میں اقبال نے بھی یہی بات کی مگر انداز بدل کر مسلم کے شکوے کے جواب میں خدا نے جب لب کشائی کی تو پھر لگی لپٹی نہ رکھی۔ اور ایک ایک کر کے مسلمانوں کی خامیاں اجاگر کیں۔ شکوہ میں اپنی "خدمات" گنوانا دراصل مسلم قومیت کے مثبت خصائص کا

احساس کراتا تھا، جب کہ "جواب شکوہ" میں اس کے برعکس ان مثبت خصائص کے فقدان پر زور دیا گیا، جن کی موجودگی کے بغیر مسلمان دنیا میں ترقی نہیں کر سکتے. یوں دیکھیں تو اقبال نے منفی سے مثبت کا تصور ابھارا ہے۔ مثالیں دینے کی ضرورت نہیں کہ "جواب شکوہ" میں خدا کی شکایت ... کم و بیش بیس بندوں پر محیط ہے، اور یہ شکایت محض جواب آں غزل کے طور پر ہی نہیں بلکہ اس میں اس پستی کی مکمل تصویر کشی کی گئی ہے، جس میں مسلمان گر کر بحیثیت فرد اور قوم اپنی صورت اور سیرت مسخ کر چکے تھے. اقبال نے اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے آخری ابواب میں پیغام عمل دے کر یاس کی جگہ آس اور ناامیدی کی جگہ امید کی کرن چمکائی ہے. کیونکہ یہ راہِ عمل خود خدا نے سجھائی. اس لیے اس کے برحق ہونے میں کسی طرح کے شبہ کی گنجائش بھی نہیں، چنانچہ "جواب شکوہ" کا اختتامی بند ہر عہد کے مسلمان کے لیے منشور قرار دیا جا سکتا ہے اور آخری مصرع میں دی گئی نوید ہر عہد کے مسلمان کے لیے نوید بن جاتی ہے:

عقل ہے تیری سپر عشق ہے شمشیر تری
مرے درویش! خلافت ہے جہانگیر تری

ماسوا اللہ کیلئے آگ ہے تکبیر تری
تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں!
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں!

اس کے برعکس مسدس میں حالی کوئی ایسی امید افزا بات نہ کر پائے اور اس موقع پر یہ سوال بے جا نہ ہوگا کہ حالی نے مسدس کا اختتام ناامیدی اور یاس پر کیوں کیا؟ میرے خیال میں اس کی یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ حالی کے ذہن میں مسدس کی تحریر کے مقاصد تو اجاگر تھے۔ لیکن قوم کے بارے میں نتائج کے ضمن میں خود ان کا اپنا ذہن بھی صاف نہ تھا. مسدس کے دیباچے میں ایک بڑا معنی خیز فقرہ ملتا ہے:

"..... ورنہ منزل کا نشان اب تک ملا ہے اور نہ آئندہ ملنے کی توقع ہے:

خبرم نیست کہ منزل گہہ مقصود کجا ست

ایں قدر ہست کہ بانگِ جرسے می آید"

مایوسی خود حالی کے ذہن میں تھی۔ جس کا اندازہ مسدس کے دوسرے دیباچے کے ان الفاظ سے بھی لگایا جا سکتا ہے:

"مصنف بھی جو کہ دوستی کا دم بھرتا ہے شاید محبت اور دل سوزی ہی سے قوم کی عیب جوئی پر مجبور ہوا اور ہنر گستری سے دور رہا۔ مگر یہ اسلوب جس قدر غیرت دلانے والا تھا۔ اسی قدر مایوس کرنے والا بھی، مصنف کے دل کی آگ بھڑک بھڑک کر بجھ چکی تھی، اور اس کی افسردگی الفاظ میں سرایت کر گئی تھی۔ نظم کا خاتمہ ایسے دل شکن اشعار پر ہوا، جن سے تمام امیدیں منقطع ہو گئیں اور تمام کوششیں رائیگاں نظر آنے لگیں"۔

حالی نے تو ذاتی تجربے سے یہ سبق سیکھا کہ قوم کے لیے افسردگی پیدا کرنے والا ادب سود مند ثابت نہیں ہو سکتا اور قومی سطح پر افسردگی و یاس اور ناامیدی کا فروغ کوئی نیک فال نہیں۔ حالی نے تو یہ سبق مسدس لکھنے کے بعد سیکھا د حالانکہ وہ سرسید کی توانا اور فعال تحریک سے عملاً وابستہ تھے، وہ تحریک جو مسلمانوں کے بہتر مستقبل کی داعی تھی) جب کہ اقبال نے اپنے شاعرانہ وجدان اور فلسفیانہ شعور سے ہی اس حقیقت کو سمجھ کر دو ٹوک الفاظ میں کہہ دیا تھا:

شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو!

جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

حالی نے بھی "چمن کی افسردگی" کے پیشِ نظر بعد میں ۶۷ بندوں پر مشتمل ایک ضمیمے کے اضافے سے مردہ دلی اور افسردگی کے توڑ کی سعی بھی کی لیکن اصل مسدس کے تناظر

میں ضمیمے کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی تحریر کے وقت حالی جس تخلیقی عمل سے گزرے تھے، اور جن نفسی کیفیات نے قوی محرک کا کام کیا ہوگا، ان کا جوش اب سرد پڑ چکا ہے۔ گو اصل اور ضمیمے میں منطقی ربط موجود ہے۔ لیکن پھر بھی "آورد" کا احساس ہوتا ہے۔ ہر چند کہ خود حالی آمد اور آورد کو تسلیم نہیں کرتے۔

حالی نے مسدس میں "مدوجزر اسلام" دکھایا تو اقبال نے "مدوجزر مسلمان" دکھایا گو حالی کے سیدھے سادے بیانیہ انداز میں تاثیر کی کمی نہیں لیکن اقبال نے شکوہ میں جس طرح خدا سے خطاب کیا، یہ اردو شاعری میں ایک نئی آواز ہی نہیں بلکہ انسان اور خدا کے تعلقات میں نئی جہت بھی ہے اب تک اردو شاعری میں خدا سے خطاب کے انداز میں خاصی یکسانیت ملتی تھی۔ اگر ایک انتہا پر حمد و ثنا تھی تو دوسری پر رندانہ شوخی کے زیر اثر نیم کافرانہ انداز... صوفی البتہ عام افراد کے مقابلہ میں خدا سے نسبتاً قریب تر رہا۔ صوفیاء کے ہاں خدا سے مکالمہ بھی ملتا ہے۔ لیکن یہ مکالمہ قطرہ اور سمندر کے مکالمہ کے مترادف نظر آتا ہے۔ گو تصوف کی روایات کے زیر اثر خدا سے انداز تخاطب میں تنوع کی کمی نہیں۔ لیکن اقبال نے خدا سے جو طرزِ تخاطب روا رکھا وہ اردو شاعری میں ممتاز و منفرد ہے۔ شکوہ اقبال کے نسبتاً ابتدائی دور کی نظم ہے۔ اس میں خدا سے برابری کی بنیاد پر جس طرح خطاب کیا گیا اسے اقبال کا ایک مستقل رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ اقبال نے خدا کو ہمیشہ انسان کی زد میں سمجھا ہے:

یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

یا یہ شعر:

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اس اندازِ تخاطب کی مثالیں اقبال کے ہاں عام ملتی ہیں۔ اور یہ امر اپنی جگہ کافی

اہم ہے کہ سب شکوہ کے بعد ملتی ہیں. یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے جس ذہنی سطح پر آکر شکوہ کی صورت میں خود کو خدا کے سامنے محسوس کیا تھا وہ دوبارہ اس ذہنی سطح سے نیچے نہ اتر سکا. شکوہ کی اہمیت اس لیے نہیں کہ اقبال نے اس میں مسلمانوں کو نصیحتیں کیں، اور من حیث القوم انہیں آئینہ دکھایا. اقبال نے یہ کام بے شمار نظموں میں کیا ہے. میری دانست میں شکوے کی اصل اہمیت اس بناء پر ہے کہ اس سے اقبال کی شاعری اور پھر اس کے حوالے سے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ خدا سے برابری کی سطح پر مکالمہ ممکن ہوسکا. یوں جب خدا برابر کی سطح پر آگیا تو پھر اس کی تسخیر ناممکن نہ رہی.

(۴)

مسدس حالی کی تشریح و توضیح کے ضمن میں بہت کچھ لکھا گیا ہے. لیکن اب تک کسی نے اس نقطۂ نظر سے اس کا مطالعہ نہیں کیا کہ حالی نے بعض امور میں اقبال کو ANTICIPATE کیا ہے. میں یہ نہیں کہتا کہ حالی کے احترام کے باوجود اقبال ان سے خاص طور سے متاثر تھے یا ان کے مقلد تھے. اسی لیے میں نے لفظ اینٹی سپیٹ "ANTICIPTATE" استعمال کیا ہے، اس کی یہ وجہ ہوسکتی ہے کہ بعض امور میں دونوں کی سوچ کا رخ ایک ہی سمت میں تھا. دونوں کو اسلام کی سربلندی اور مسلمانوں کی گزشتہ عظمت کا شدید احساس تھا. دونوں قوم کی حالت پر ماتم کناں رہے. دونوں نے مسلمانوں کی بہبود کے خواب دیکھے. فرق اس سے پڑا کہ حالی کے مقابلہ میں اقبال کی ذہن بہت وسیع تھی. فلسفہ اور دیگر علوم کے گہرے مطالعہ کی بناء پر اقبال کو حالی کی مانند کبھی بھی تنگ دامانی کی شکایت نہ ہوسکتی تھی. اس ضمن میں یہ اساسی امر بھی ملحوظ رہے کہ دونوں کے شعری مقاصد جداگانہ تھے. حالی کے دیوان کی پیشانی پر یہ نصیحت ملتی ہے:

چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی !

"ہوا ہو جدھر کی" سے حالی کی مراد مغرب کی ہوا تھی۔ جب کہ اقبال اس کے برعکس یوں کہتے ہیں :

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی ،
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی ،

لیکن اختلافی امور کے باوجود دونوں کی بعض مشابہتوں کا مطالعہ خاصہ دلچسپ ہے۔
حالی نے بھی مسدس میں مسجد قرطبہ کے اجڑنے کا ماتم کیا اور ان کے بقول :

جلال ان کھنڈروں میں ہے یوں چمکتا !
کہ ہو خاک میں جیسے کندن دمکتا !

جب کہ اقبال مسجد قرطبہ کے بارے میں یوں کہتے ہیں :

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل !!
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل !

یہ درست ہے کہ حالی کے ہاں نہ تو اقبال ایسی فلسفیانہ گہرائی تھی ، اور نہ ہی انہوں نے جلال و جمال سے مخصوص نوعیت کے فلسفیانہ تلازمات وابستہ کر رکھے تھے۔ تاہم اس شعر میں جلال کا احساس قابل غور ہے۔ یاد رہے کہ اقبال نے مسجد قرطبہ دیکھی ہی تھی ، اور حالی نے اسے تصاویر یا پھر صرف چشمِ تصور سے محسوس کیا ہے۔

حالی نے مسدس میں ایک موقع پر یہ اشعار لکھے ہیں :

حکومت نے تم سے کیا گر کنارا تو اس میں نہ تھا کچھ تمہارا اجارا
زمانے کی گردش سے ہے کس کو چارا کبھی یاں سکندر کبھی یاں ہے دارا
نہیں بادشاہی کچھ آخر خدائی
جو ہے آج اپنی تو کل ہے پرائی

جب کہ اقبال نے اسی خیال کو اپنی نظم "خطاب بہ جوانانِ اسلام" میں یوں سمیٹا ہے:

حکومت کا تو کیا رونا کہ وہ اک عارضی شے ہے
نہیں دنیا کے آئینِ مسلّم سے کوئی چارا

مسدس کے ساتھ حالی کی ایک اور نظم بعنوان "عرض حال جناب سرورِ کائنات علیہ افضل الصلوٰت واکمل التحیات" بھی ملتی ہے۔ یہ نظم بھی قومی درد سے مملو ہے۔ اس کا آغاز "گو دعا" سے ہوتا ہے کہ:

اُمت پہ تیری آ کے عجب وقت پڑا ہے

لیکن یہ دعا کثرتِ جذبات میں اضافہ کے ساتھ ساتھ بتدریج شکایت نامے میں تبدیل ہوتی جاتی ہے حتیٰ کہ خود حالی کو بھی اس کا احساس ہو جاتا ہے چنانچہ نظم کا اختتام ان دو اشعار پر ہوتا ہے:

ہاں حالیؔ گستاخ نہ بڑھ حدِ ادب سے
باتوں سے ٹپکتا تری اب صاف گلا ہے
ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب
یاں جنبش لب خارج از آہنگ خطا ہے

حالی تو یہ کہہ کر چُپ ہو گئے لیکن اقبال تو "۔۔۔ یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ" کے قائل تھے، چنانچہ حالی نے جس شکوے پر نظم ختم کی تھی، اقبال نے اسی کو اپنی نظم کا عنوان بنا کر کہا:

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

یہی نہیں بلکہ مسدس کے جن اشعار میں مسلم قوم کی خرابیاں گنوائی گئی ہیں، انہیں اندازِ بیان کے اختلاف کے باوجود کسی حد تک "جوابِ شکوہ" کے مماثل قرار دیا جا

سکتا ہے.

حالی نے مسدس سے افسردگی پھیلانے کے بعد ضمیمے کے اشعار میں قوم کو امید تو دلائی لیکن ان کے تحت الشعور میں حالات اور قوم سے جو نا امیدی تھی، اس کی بنا پر وہ کسی لائحہ عمل پر اختتام کرنے کے برعکس "مناجات بدرگاہِ قاضی الحاجات" پر یوں خاتمہ کرتے ہیں:

بچا ان کو اس تنگنائے بلا سے ـــ کہ رستہ ہو گم رہ رو رہنما سے
نہ امید یاری ہو یار آشنا سے ـــ نہ چشمِ اعانت ہو دست دعا سے

چپ و راست چھائی ہوئی ظلمتیں ہوں،
دلوں میں امیدوں کی جا حسرتیں ہوں

اقبال چونکہ رجائی ہی نہ تھے. بلکہ ایک مثبت لائحہ عمل بھی تجویز کر سکتے تھے. اس لیے انہوں نے "جواب شکوہ" میں خدا کی طرف سے یہ پیغام دیا:

عقل ہے تیری سپر عشق ہے شمشیر تری ـــ مرے درویش خلافت ہے جہانگیر تری
ماسوا اللہ کیلئے آگ ہے تکبیر تری ـــ تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

کیا اقبال کی صورت میں حالی کی مسدس "مدوجزرِ اسلام" کی تکمیل نہیں ہو جاتی؟

غزل میں نئی جہت .... اقبال!

پھر بادِ بہار آئی، اقبال غـزل خواں ہو،
غنچہ ہے اگر گل ہو، گل ہے تو گلستاں ہو

اردو غزل میں دو رجحانات بہت واضح نظر آتے ہیں۔ اتنے کہ انہوں نے اہم ترین روایات کی صورت اختیار کرکے ابلاغ کے مخصوص سانچے ہی مہیا نہیں کیے بلکہ اظہار کے لیے طے شدہ مضامین بھی! ہمارے غزل گو صدیوں تک ان دو دائروں سے باہر نہ آسکے۔ ان میں سے ایک عشق کا جسمانی تصوّر ہے۔ اور دوسرا لاجنس عشق۔ عشق کا جسمانی تصور اتنا ہی قدیم ہے جتنی دکھنی غزل۔ ہندی گیت کی روایات اور دوہروں کے مخصوص مزاج نے غزل کو بے حد متاثر کیا، دکھنی غزل مزاج کے لحاظ سے ہندوستانی تھی اور اسلوب کے لحاظ سے ہندی، اردو غزل کا آغاز جسم کی شاعری سے ہوتا ہے، بلکہ پہلے صاحب کلیات شاعر قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ء ۱۶۱۲ء) کی عشقیہ زندگی نے اس کی غزلوں کو جسم کی پکار بنا دیا۔ اس کے بعد ولی آتے ہیں، جن کے ہاں جمال پرستی

میں ہند ایرانی اثرات کے امتزاج نے گنگا جمنی پیدا کی. نظیر اکبر آبادی دہلی اور لکھنؤ کے ادبی اور ثقافتی مراکز سے دور رہے. اس لیے ان کی غزل میں ایک مرتبہ پھر دکھنی اثرات اور ہندوستانی رنگ دیکھا جا سکتا ہے. گو لکھنو میں اس انداز نے معاملہ بندی اور ریختی کے نام پر سستی لذتیت اور کجروی تک کا پرچار کیا لیکن مصحفی کے ہاں انداز سنبھلا سنبھلا ہے، اس کے بعد مومن، داغ اور پھر حسرت نے غزل میں جسم کی سطح پر رہ کر عشق کیا بلکہ حسرت نے تو "فاسقانہ" شاعری کو لازمی قرار دیا تھا.

لاجنس عشق نے تصوف کی بناء پر فروغ پایا اور یوں غزل میں مجاز کے پردے اٹھا کر عشق ماورایت سے آشنا ہوا. اس عشق نے جذبات کے تزکیہ پر زور دیا، دل کو آئینہ بنا کر اس میں حسنِ ازل کی جھلک دیکھنے کی سعی کی گئی اور یوں عشق کا ایک ایسا ارفع تصور معرضِ وجود میں آ گیا جس کے زیر اثر اخلاق پر چار اور مسائلِ تصوف غزل کے لیے لازم قرار پائے. گو اس میں درد ایسی کلاسیکی مثال بھی مل جاتی ہے. لیکن یہ اندازِ عشق چونکہ غیر فطری سا تھا اور تصوف سے وابستہ اشغال و احوال ہر ایک کے بس کا روگ بھی نہ تھے، اس لیے برائے شعر گفتن سے قطع نظر زندہ شاعری کے نمونے کم ہی نظر آتے ہیں.

۱۸۵۷ء کے بعد ملک جن حالات سے دوچار ہوا اور سرسید کی اصلاحی تحریک نے جن نزاعات کو جنم دیا. ان کے بارے میں سب ہی جانتے ہیں. اس لیے اس تحریک کے حسن و قبح میں الجھے بغیر اس امر پر یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ اس تحریک نے ادب کے لیے نشاۃ الثانیہ کا کام یقیناً کیا. نئی اصناف کی کونپلیں ہی نہ پھوٹیں بلکہ پہلی مرتبہ ادب میں مقصد پسندی سے کام لیتے ہوئے حالی اور دیگر اہل قلم نے عصری مسائل کے تناظر میں ادب کی تخلیق کرتے ہوئے ادب کو محض عشق و عاشقی کے فسانوں اور گل و بلبل کے ترانوں کے لیے وقف نہ گردانا.

الطاف حسین حالی اس نئے اندازِ نظر کے مبلغ ہی نہ تھے۔ بلکہ آج انہیں مقصدیت کی اولین علامت بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ حالی نے غزل کو نئے آہنگ سے بھی روشناس کرایا اور دو متعین محوروں پر رقص کناں غزل کو پہلی مرتبہ ملی مرثیہ خوانی اور قومی نوحہ خوانی کے لیے بھی بروئے کار لایا گیا۔ حالی کی غزل کا جائزہ لینے پر محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بتدریج اس انداز کو اپنایا ہوگا۔ اس نے کسی فوری جذبے سے مغلوب ہو کر ایسا نہ کیا بلکہ ملک کے بدلتے حالات غیر محسوس طور پر اس کو آہستہ آہستہ ایک نئے راستے کی طرف لے آئے۔ اس میں ۱۸۵۷ء کی تباہی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہوگا۔ یہ وہ سال ہے جس نے ہندوستان میں انحطاط پذیر مسلم تمدن کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دی۔ گو دہلی کے لٹنے اور اجڑنے کا عمل کوئی نصف صدی سے جاری تھا مگر وہ یوں تباہ نہ ہوئی تھی اور اسی لیے وہ اس کا مرثیہ کہتا ہے:

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

یہ ایک غزل نہ تھی بلکہ ایک شہر کا مرثیہ تھا، ایک عہد کا مرثیہ تھا، ایک تمدن کا مرثیہ تھا۔ اور ایک طرزِ احساس کا مرثیہ تھا۔ حالی کی یہ غزل اس کے قدیم اور جدید رنگ میں حدِ فاصل بن جاتی ہے۔ یہ ملی شاعری کا اولین نمونہ بھی ہے اور غزل میں ایک نئی روایت کا آغاز بھی۔

اور اقبال غزل میں اسی روایت کا پیرو ہے۔

۱۸۵۷ء تک حالی فن کے دوراہے تک پہنچ چکے تھے۔ ایک طرف وہ راستہ تھا جو گل و بلبل کی وادی سے گزرتا ہوا حسن و عشق کے (عارضی اور سطحی) احساس نشاط کو جنم دیتا ہے، تو دوسری طرف وہ راستہ تھا، جہاں حقیقت پسندی کی سنگلاخ چٹانوں میں فن کا فرہاد بن کر لفظ کے تیشے سے کام لینا تھا۔ داغ نے پہلا راستہ اپنایا تو حالی نے

دوسرا۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال نے حالی کے بجائے داغ کا دامن تھاما... حالانکہ اس وقت تک دونوں بقیدِ حیات تھے، یہی نہیں بلکہ اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن حمایت اسلام کے سالانہ اجلاس میں حالی ہی کی صدارت میں ان کی تعریف میں یہ رباعی (فی البدیہہ) پڑھی تھی. (ذکرِ اقبال، عبدالمجید سالک، ص ۲۴)

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی
معمورِ مئے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی

حالی آج اردو کے اہم ترین ادیب اور صاحب طرز شاعر سہی، لیکن اپنی زندگی میں وہ داغ اور امیر[1] مینائی سے کبھی بھی زیادہ مقبول نہ ہو سکے. بلکہ بلحاظ غزل گوئی مقابلہ کریں تو داغ حالی کے مقابلے میں کہیں زیادہ مشہور ہی نہ تھے. بلکہ اپنی مخصوص شوخی، رندانہ اشعار، الفاظ کی تراش، محاورہ گوئی اور زبان میں سند کی بناء پر غالباً اپنے عہد کے سب سے زیادہ مقبول غزل گو سمجھے جا سکتے ہیں. شاید اسی لیے اقبال کی مانند بے شمار نوخیز شعرا (بذریعہ خطوط) ان کے حلقہ بگوش تھے. وہ صحیح معنوں میں جگت استاد تھے. اس لیے اقبال نے بھی داغ کی طرف رجوع کیا، لیکن جلد ہی داغ نے یہ کہہ کر "پاس" کر دیا کہ اب

---

[1]۔ اقبال، امیر مینائی کے بھی بے حد مداح تھے، ان کے بقول:

عجیب شے ہے صنم خانۂ امیر، اقبال،
میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جبیں میں نے

لیکن امیر میں داغ ایسی چمک نہ تھی بلکہ بعض امور میں تو وہ خود داغ کے مقلد تھے اس لیے اقبال نے خصوصی اثرات قبول نہ کیے.

اصلاح کی ضرورت نہیں رہی اور یوں اقبال بصد فخر کہہ سکا :

نسیم و تشنہ ہی اقبال کچھ اس پر نہیں نازاں
مجھے بھی فخر ہے شاگردیٔ داغِ سخن داں کا

آج ہمیں "شاگردیٔ داغِ سخن داں" پر نازاں ہونے پر تعجب ہو سکتا ہے، کیونکہ اقبال کا معاملہ دیگر شعراء ایسا نہ تھا۔ اس نے اپنے نامور استاد میر حسن سے فارسی کا رچا ہوا مذاق ہی نہ پایا۔ بلکہ وہ فلسفے ایسے مضمون میں پروفیسر آرنلڈ ایسے استاد کا شاگرد بھی تھا۔ اس لیے جب وہ داغ سے خصوصی طور پر متاثر ہوا تو تعجب سا ہوتا ہے۔ داغ کا مرثیہ اس کی عقیدت اور جذبات کی منہ بولتی تصویر ہے :-

چل بسا داغ آہ میت اس کی زیبِ دوش ہے
آخری شاعر جہاں آباد کا خاموش ہے
اب کہاں وہ بانکپن وہ شوخیٔ طرزِ بیاں
آگ تھی کافورِ پیری میں جوانی کی نہاں
تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے
لیلئ معنی وہاں بے پردہ یاں محمل میں ہے
اب صبا سے کون پوچھے گا سکوتِ گل کا راز؟
کون سمجھے گا چمن میں نالۂ بلبل کا راز؟
ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون؟
اٹھ گیا ناوک فگن مارے گا دل پر تیر کون؟
اشک کے دانے زمینِ شعر میں بوتا ہوں میں
تو بھی رو اے خاکِ دلّی، داغ کو روتا ہوں میں

میرے خیال میں اس کا جواب اقبال کی شخصیت کے نفسی محرکات سے مل سکتا ہے اقبال

پر اتنا کچھ لکھا گیا۔ لیکن اس کے بارے میں نفسیاتی نوعیت کا مواد نہ ہونے کے برابر ہے اقبال حکیم الامت ہے۔ اس لیے ہمارے ادبی مورخین اور ناقدین اسے نفس اور نفسیات سے عاری ایک شعری کمپیوٹر کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں صرف عطیہ بیگم کی کتاب "IQBAL" اور ان کے نام، اقبال کے خطوط سے کچھ ایسا مواد حاصل ہوتا ہے، جس سے اقبال انسان بلکہ ایک مرد کے روپ میں نظر آتا ہے۔ عطیہ بیگم کے بقول اقبال نے ایک موقع پر اپنے بارے میں یہ کہا تھا:

"مجھ میں بیک وقت دو شخصیات موجود ہیں۔ خارجی شخصیت عملی اور کاروباری ہے۔ جب کہ داخلی شخصیت، تخیل، تصوف اور تصورات سے تشکیل پاتی ہے۔"

اقبال نے اپنے بارے میں یہ بات یورپ میں اس وقت کہی تھی، جب وہ ایم اے کے بعد فلسفہ میں پی۔ ایچ۔ ڈی کر رہا تھا۔ اور بہت کچھ پڑھ اور سوچ چکا تھا، بلکہ کسی حد تک داغ کے اثرات سے بھی آزاد ہو چکا تھا، لیکن زمانہ طالب علمی میں اس کی شخصیت کا غیر عملی حصہ زیادہ نمایاں ہوگا۔ فلسفہ اور تصوف سے ناآشنا عنفوانِ شباب میں ایک نوجوان طالب علم کے گرم خون کے لیے داغ کی بارہ مصالحوں کی چاٹ ایسی غزل (حالی کی روکھی پھیکی غزل کے مقابلے میں) کہیں زیادہ باعثِ تحرک بن سکتی ہے۔

یہ ایک دلچسپ "ادبی ظن" ہے کہ اگر اقبال نے صرف داغ ہی کے رنگ میں غزلیں کہی ہوتیں تو بندش کی چستی، الفاظ کی ترتیب اور محاورہ گوئی سے معاملہ بندی میں کمال ہی نہ پیدا کرتا بلکہ اپنی جسمانی صحت، کشمیری وجاہت، پنجابی خون اور حسن پرست طبیعت کی بناء پر وہ یقیناً داغ سے بڑھ کر داغ ثابت ہوتا۔

اقبال نے اپنے اردو کلام میں ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رکھا اور متروک کلام پر

مشتمل ''باقیاتِ اقبال'' کی اشاعت سے قبل آج کے قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا بہت مشکل تھا کہ اقبال نے کیا کچھ لکھا۔ بس ایک مثال سے ہی اندازہ لگایا جا سکتا ہے :

مہ و خورشید و انجم دوڑتے ہیں ساتھ اس کے
فلک کیا ہے کسی معشوق بے پرواہ کی ڈولی ہے

''بانگِ درا'' کی غزلوں میں یہ اثرات خاصے نمایاں ہیں۔ داغ کے رنگ کی مشہور ترین غزل کے تین اشعار درج ہیں :

نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی
مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی

تمہارے پیامی نے سب راز کھولا
خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاڑا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی

عاشق کو تاڑا ۔۔۔۔ خالصتاً داغ کی زبان ہے۔ ایک اور شعر میں ''تاڑا'' استعمال ہوا ہے :

وائے ناکامی فلک نے تاک کر توڑا اسے
میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے

مندرجہ ذیل اشعار پر بھی داغ کی چھاپ نمایاں ہے :

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب
عداوت ہے اسے سارے جہاں سے

انوکھی وضع ہے سارے زمانے سے نرالے ہیں
یہ عاشق کونسی بستی کے یارب رہنے والے ہیں

امیدِ حُور نے سب کچھ سکھا رکھا ہے واعظ کو
یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادے بھولے بھالے ہیں

مہینے وصل کے گھڑیوں کی صورت اُڑتے جاتے ہیں
مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں مہینوں میں!

اقبال کے پورے کلام کو مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ:

"چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ"

کے مصداق وہ تمام عمر کسی راہبر کی تلاش میں رہا۔ داغ پہلا راہبر بنا، تو مزاح نگاری میں اکبر الہ آبادی اور مغربی فلسفیوں سے استفادہ کرتے ہوئے وہ بالآخر رومی تک جا پہنچا۔ تلاشِ حق میں اقبال کا یہ سفر معنی خیز ہے۔ داغ اور رومی میں بعد المشرقین ہے، اور ہر دور میں کوئی قدر بھی تو مشترک نہیں۔ داغ اسے محض محاورہ گوئی سکھا سکتا تھا، جب کہ رومی اس کے روحانی اہتزاز اور زندگی میں بصیرت آمیز فلسفہ کے لیے مرشد کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ اقبال پر داغ کے اثرات سطحی تھے گو وہ اولین رہبر تھا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے نمو پذیر ذہن کا صرف ایک ہی گوشہ متاثر ہوا وہ بھی یوں کہ نقوش دیرپا نہ ثابت ہو سکے۔

اس کی ایک وجہ اقبال کی اپنی مقصد پسندی بھی ہو سکتی ہے۔ اقبال کا اس نقطۂ نظر سے جائزہ لینے کی خصوصی طور سے کوشش نہ کی گئی جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اقبال ادب برائے مقصد میں ترقی پسندوں سے کم کٹر نہ تھا۔ اس کے مختلف مقالات، تقاریر اور خطوط میں ایسا مواد بکھرا ملتا ہے جس میں بڑی شد و مد سے ادب برائے ادب کے نظریہ کو مسترد کرتے ہوئے ادب میں مقصدیت کا پرچار کیا گیا۔ انہوں نے کابل میں ایک تقریر کے دوران میں ان خیالات کا اظہار کیا:

"میرا عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا شاعری یا مصوری یا موسیقی یا معماری

..... ان میں سے ہر ایک زندگی کا معاون اور خدمت گار ہے، اسی بنا پر میں آرٹ کو ایجاد و اختراع سمجھتا ہوں، نہ کہ محض آلۂ تفریح ..... شاعر قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد بھی کر سکتا ہے اور برباد بھی ..... ملک کے شعراء پر لازم ہے کہ وہ نوجوان قوم کے سچے راہنما بنیں"

(مقالاتِ اقبال)

اسی طرح "اقبال نامہ" (مرتبہ: شیخ عطاء اللہ) کے ایک خط میں اپنے نظریۂ فن کے بارے میں یوں اظہارِ خیال کیا:

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کا وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس! اس بات کو مدنظر رکھ کر جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں"

اب ظاہر ہے کہ ایسے نظریۂ ادب کے حامل شاعر کے لیے داغ نہیں بلکہ کسی حالی کی ضرورت تھی۔ یوں اقبال، حالی کی طرف رجوع تو کرتا ہے۔ مگر مختصر ترین راستے سے نہیں بلکہ وادیٔ داغ عبور کر کے۔

اقبال نے قوم کے لیے جو لائحۂ عمل تجویز کیا ہے۔ اس کی ترسیل کے لیے تنگنائے غزل موزوں نہ تھی۔ غزل میں جو انتشارِ فکر ہے وہ زندگی کو جرعہ جرعہ پینے کے مترادف ہے جبکہ زندگی کے سمندر میں ڈوبنے والے کے لیے تو غزل سمندر سے پیاسے کو شبنم ملنے والی بات بن جاتی ہے۔ اسی لیے وہ نظم نگاری کی طرف مائل ہوا، بلکہ نظم مزاج میں یوں رچ گئی کہ بیشتر غزلیں بھی مسلسل ہو کر نظم ایسی صورت اختیار کر گئیں۔ ہمارے قدیم شعراء نے بھی بعض اوقات مسلسل غزلیں کہی ہیں۔ لیکن ان کے نفسی محرکات جداگانہ تھے۔ وہاں

جذبے کا دریا جب دو مصرعوں کے کوزے میں بند نہ ہو سکا تو سیلاب میں کناروں سے چھلکتے دریا کی مانند پھیل کر مسلسل غزل کا روپ اختیار کر گیا۔ مثلاً غالب کی دو مشہور مسلسل غزلوں کے مطلعے درج ہیں:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

لازم تھا کہ دیکھو میرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

یہ دونوں غزلیں مرثیے ہیں۔ پہلی اپنی محبوبہ اور دوسری عارف کی موت پر کہی گئی۔ بالفاظِ دیگر جذبات نے خود شاعر کو مسلسل غزل کہنے پر مجبور کر دیا، لیکن اقبال کا ایسا کوئی مسئلہ نہیں بلکہ اقبال تو ان معنی میں جذبے کا شاعر ہی نہ تھا، جن معنی میں غزل میں "جذبہ" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ بلکہ دیکھا جائے تو اس کی شاعری میں بالخصوص اور غزل میں بالعموم جذبہ کا فقدان نمایاں تر نظر آتا ہے۔ وہ والہانہ پن جو ہماری غزلوں کا ایک اہم وصف رہا ہے۔ اقبال کے ہاں وہ ناپید ہے اس کے مخصوص ادبی مقاصد تھے، اور اس نے ان ہی کے لیے اپنا قلم وقف کیے رکھا، سو ان کے بقول:

"..... کسی قوم کی زندگی میں موقوف علیہ چیزیں محض شکل و صورت نہیں ہیں۔ مثلاً جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے۔ وہ تخیل ہے۔ جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے وہ بلند نظریات ہیں، جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ قومیں شعراء کی دستگیری سے پیدا ہوتی ہیں۔"

(تقریر؛ مقالات اقبال)

سید سلیمان ندوی کو ایک خط میں یوں لکھا:

"فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی، ہاں مقاصد خاص رکھتا ہوں جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کیا"۔ [۱]

اردو غزل کی مخصوص روایات سے فکری رشتہ منقطع کرینے کی بنا پر اقبال کی غزل کا صرف حالی کی غزل کے تناظر میں مطالعہ سودمند ہو سکتا ہے۔ حالی نے غزل سے قومی مرثیہ خوانی کا کام لیا تو اقبال نے قومی بیداری کا۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ حالی نے غزل کو جہاں سے چھوڑا، اقبال نے وہیں سے غزل کو شروع ہی نہ کیا بلکہ اسی انداز کا خاتم بھی ثابت ہوا۔

بانگِ درا (تاریخ اشاعت: ستمبر ۱۹۲۴ء) میں اقبال کی صرف تیرہ [۱۳] غزلیں شامل ہیں۔ یہ حصہ اول میں ہیں، یعنی ۱۹۰۴ء تک کا کلام ہے۔ لیکن اس لحاظ سے اہم کہ ان سے فکر و فن کی اس کش مکش کی عکاسی ہو جاتی ہے جس میں اقبال تمام عمر خوب سے خوب تر کی جستجو کی خاطر مبتلا رہا۔ ان غزلوں میں داغ کے اثرات (جن کی نشاندہی سطور بالا میں کی جا چکی ہے) کے ساتھ ساتھ ایک نئی راہ کی تلاش بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ گویا بالِ جبریل کی غزلیں فکر و فن کے امتزاج کے اعلیٰ نمونے پیش کرتی ہیں، لیکن بانگِ درا کی غزلیں اس کے کاروانِ غزل کے لیے "بانگِ درا" کا کام کرتی محسوس ہوتی ہیں اور یہ اشعار "بالِ جبریل" کی غزلیات کے نقیب معلوم ہوتے ہیں:

گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

---

[۱] - یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے آشنا میں
کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اس چمن میں مرغِ دل گائے نہ آزادی کا گیت
آہ! یہ گلشن نہیں ایسے ترانے کے لیے

حسن کامل ہی نہ ہو اس بے حجابی کا سبب
وہ جو تھا پردوں میں پنہاں خود نما کیونکر ہوا

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی

وہ مشتِ خاک ہوں فیضِ پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی زمیں سے آسماں تک ہوں

جرس ہوں نالہ خوابیدہ ہے میرے ہر رگ و پے میں
یہ خاموشی مری وقتِ رحیلِ کارواں تک ہے!

چمن زارِ محبت میں خموشی موت ہے بُلبل
یہاں کی زندگی پابندیِ رسمِ فغاں تک ہے
مری نگاہ میں وہ رند ہی نہیں ساقی
جو ہوشیاری و مستی میں امتیاز کرے
مدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا
جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

سخن میں سوزِ الٰہی کہاں سے آتا ہے
یہ چیز وہ ہے کہ پتھر کو بھی گداز کرے
ہوا ہو ایسی کہ ہندوستان سے اے اقبال
اڑا کے مجھ کو غبارِ رہ حجاز کرے

اور آخری مسلسل غزل کا مطلع یہ ہے:

مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے
نظارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے

گو بانگِ درا کی تمام غزلیں مسلسل نہیں لیکن پھر بھی بیشتر غزلوں میں وحدتِ فکر نے یک رنگی پیدا کر دی ہے۔ الغرض بانگِ درا کی غزلیں تعداد میں کم ہونے کے باوجود اس بنا پر خصوصی توجہ چاہتی ہیں کہ اقبال کے ایوانِ غزل کے لیے اساس کی حیثیت رکھتی ہیں، اس لیے "بالِ جبریل" کی غزلوں کا مطالعہ بھی ان ہی کے تناظر میں ہونا چاہیئے۔

(۲)

بالِ جبریل ۱۹۳۵ء میں طبع ہوئی ہے۔ گو یا بانگِ درا اور بالِ جبریل کی تاریخ اشاعت میں گیارہ سال کا فرق ہے۔ لیکن جہاں تک غزلوں کا تعلق ہے تو یہ فرق صرف گیارہ سال کا نہیں رہتا کہ بانگِ درا میں غزلیں صرف ۱۹۰۵ء اور ۱۹۰۸ء تک کے کلام میں ملتی ہیں۔ ایک غزل گو کے دو مجموعوں میں وقت کا وقفہ عام حالات میں اتنا اہم نہیں ہوتا، خاص طور سے اس وقت جب معنوی تبدیلیاں معرض وجود میں نہ آئی ہوں لیکن اقبال کی بات اور ہے کہ سوچ اور اسلوب دونوں کے لحاظ سے بانگِ درا اور بالِ جبریل کی غزلیں منفرد قرار دی جا سکتی ہیں۔ ہر چند کہ بانگِ درا کی غزلوں میں مستقبل کے اقبال کے ابتدائی نقوش دیکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن دونوں کا مجموعی تاثر بعض اوقات اتنا مختلف ہوتا ہے کہ کبھی کبھی تو ان کے لکھنے والے دو الگ الگ اقبال نظر آتے ہیں۔

بانگِ درا کی غزلوں کا اقبال غزل کے روایتی مضامین اور داغ کی زبان سے دامن چھڑاتا محسوس ہوتا ہے :

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب
عداوت ہے اسے سارے جہاں سے
بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں
لرز جاتا ہے آوازِ اذاں سے

یہ اور اسی انداز کے دیگر اشعار داغ سے دامن چھڑانے کی کوشش ہیں، لیکن بالِ جبریل تک اقبال کا شاعرانہ قد ہی بلند نہ ہو چکا تھا، وہ فکر کے کئی آفاق بھی تسخیر کر چکا تھا، اور اس کی قومی شاعری کے مقاصد متعین ہو چکے تھے۔

اقبال بنیادی طور پر غزل کا شاعر نہ تھا، جس فلسفہ کا ابلاغ اقبال نے کرنا تھا وہ سوچ کی گہرائی کے ساتھ ساتھ اپنی تمام جزئیات کے لحاظ سے پیچیدگی کا حامل بھی تھا یہ تو اقبال کی شاعرانہ جینئیس کا کمال ہے کہ اس نے مقالوں کی خشک زبان میں رقم کیے جانے والے فلسفے کے دقیق نکات کو خوب صورت شاعرانہ پیرائے میں ادا کرنے کا حق ادا کر دیا۔ غزل جس انتشار فکر کی حامل ہے اور اظہار و ابلاغ میں جو ایمائیت تغزل کی جان ہے۔ وہ نظم کے مزاج سے لگّا نہیں کھاتی۔ اس پر مستزاد اقبال کی نظم گوئی میں مہارت جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال نے غزل کو نظم کی مانند برتا، یا برتنے کی کوشش کی اور اس میں اس حد تک کامیاب رہے کہ غزل نظم بن گئی۔ یہ قابل تعریف بھی ہے۔ اور بر عکس بھی۔ فرق نقطۂ نظر سے پڑے گا۔ بالِ جبریل کی تقریباً تمام غزلیں غزلِ مسلسل بن جاتی ہیں۔ دیگر غزل گو شعراء کے ہاں اگر کہیں کوئی مسلسل غزل نظر آئے تو اسے پڑھ کر عجیب سے تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اقبال کے بارے میں ایسی بات نہیں، نظموں اور غزلوں کو ساتھ ساتھ پڑھیں تو دوسروں کی معانی اور اسلوب کسی طرح

سے بھی حد بندی نہیں کی جا سکتی. چنانچہ کسی بھی غزل کا عنوان مقرر کر کے اسے نظموں میں شامل کیا جا سکتا ہے. غزلیں اس حد تک "منظوم" ہیں کہ اکسٹھ[۱۱] غزلوں میں سے صرف سات[۱۲] کے مقطعوں میں غزل کی مخصوص نشانی تخلص ملتا ہے. تخلص کی عدم موجودگی کوئی ایسی قابلِ اعتراض بات نہیں اور نہ ہی اسے اقبال کی کمزوری یا ان کی غزل کی خامی قرار دیا جا سکتا ہے. صرف اس امر کی نشان دہی مقصود تھی کہ اقبال کے مزاج میں کس حد تک نظم رچ چکی تھی.

جہاں تک اقبال کی غزل کے لب و لہجہ اور صوتی آہنگ کا تعلق ہے تو وہ بھی نظم کے مزاج کا عکاس ہے۔ اقبال کا عربی، فارسی اور اس کے ساتھ ساتھ قرآن حکیم کا گہرا مطالعہ تھا، اس کی بطور خاص وضاحت کی ضرورت نہ ہونی چاہیئے. لیکن اتنا ہے کہ اس کے شاعرانہ اسلوب بیان سب کے نہایت گہرے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں. ان پر مستزاد اسلامی شخصیات کے حوالے اور تلمیحات۔ ان سب نے مل کر اقبال کی شاعرانہ زبان کو اس کا مخصوص آہنگ اور لب و لہجہ عطا کیا، جس سے اقبال دیگر شعراء سے ممتاز قرار پایا اقبال اس شاعرانہ اسلوب کے اس حد تک خوگر ہو چکے تھے کہ غزل کی زبان میں بھی نظم کا آہنگ برقرار رکھا. جہاں غزلوں کا مقدّس ہونا اور خوشنما تراکیب کا تعلق ہے تو اس معاملہ میں اقبال سے قبل صرف غالب ہی ایک ایسا شاعر نظر آتا ہے۔ جو اقبال کی ہمسری کا دعویٰ کر سکتا ہے ورنہ اقبال کی غزل اپنے تمام پیشروؤں سے اس بناء پر بھی ممتاز سمجھی جا سکتی ہے، کیا اس لب و لہجہ میں اور کسی نے غزل لکھی ؟

تھا جہاں مدرسۂ شیری و شاہنشاہی
آج ان خانقہوں میں ہے فقط روباہی!
نظر آئی نہ مجھے قافلہ سالاروں میں
وہ شبانی کہ ہے تمہید کلیم اللّٰہی !

لذتِ نغمہ کہاں مرغِ خوش الحاں کے لیے
آہ! اس باغ میں کرتا ہے نفس کوتاہی!

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی!

صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند
کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

ویسے غزل کے لیے نظم کا لب و لہجہ اپنانا اقبال کی ضرورت بھی تھی اور مجبوری بھی۔ اقبال نے خود کو ہمیشہ عام شاعر حضرات سے الگ سمجھا اور کبھی بھی شاعر ہونے کا دعوےٰ نہ کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال نہ تو گل و بلبل کی روایتی غزل کا شاعر تھا نہ اقبال نے ایسی روایتی غزلیں لکھیں۔ اقبال کی یہ غزلیں مجھے تو چھوٹی (MINIATURE) نظمیں ہی معلوم ہوتی ہیں۔ افکار، زبان، طرزِ ادا، تاثر کسی لحاظ سے بھی تو ان میں غزل والی کوئی بات نظر نہیں آتی، لیکن اس کے باوجود یہ نظم نما غزلیں اردو غزل میں ایک نئی جہت کی نشاندہی کرتی ہیں۔ کیوں؟

اقبال کی غزل کے مطالعے سے بیشتر، ہمیں غزلیہ شاعری کے بعض مفروضات اور مسلّمات سے ذہن کو پاک و صاف کرنا ہوگا۔ تب کہیں ہم اقبال کی غزل کا صحیح مطالعہ کر سکیں گے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کی غزل کو باقی اردو غزل کے تناظر سے جدا کر کے صرف اور صرف اقبال کی غزل سمجھ کر ہی اس کا مطالعہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ان غزلوں میں اساتذہ کے رنگ میں سوز و گداز، رند اور محتسب کی کش مکش، دردِ دل کا ماجرا، تصوف اور روحانیت کے رموز یا ساغر و مینا کے پردے میں حکایاتِ قلب وغیرہ یہ سب کچھ اقبال کی غزل میں نہ ملے گا، اگر یہ سب کچھ تلاش کرنا ہو تو قدما اور معاصرین کے دواوین سے رجوع کرنا ہوگا کہ اقبال کی غزل ان سب سے تقریباً عاری

ملے گی :-

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا،
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی،
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا؟
اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر؟
مجھے معلوم کیا! وہ رازداں تیرا ہے یا میرا؟
محمدؐ بھی تیرا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرف شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا؟
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

یہ غزل (اور بیشتر غزلیں اسی انداز کی حامل ہیں)، اپنی سوچ، اسلوب اور صوتی آہنگ کے لحاظ سے اردو غزل کے کسی دور سے بھی متعلق قرار نہیں دی جا سکتی۔ یہ صرف ایک دور کی غزل ہے، اور وہ ہے دورِ اقبال۔ جس طرح فکر و فن کے اعتبار سے اقبال کی نظمیں ایک نئے دبستان کی تشکیل کرتی ہیں۔ اسی طرح اقبال کی غزلیں بھی، لہذا باقی اردو غزل کی تنقید و تحسین کے لیے ناقدین کے وضع کردہ پیمانے اور ان سے وابستہ مخصوص اصطلاحات بھی اقبال کی غزل کی تفہیم و تحسین کے لیے کارآمد ثابت نہیں ہو سکتیں، ان اصطلاحات میں غالباً "تغزل" کی اصطلاح سرفہرست ہے۔ اسے محض ایک اصطلاح ہی نہ سمجھنا چاہیے کہ یہ غزل کی پرکھ کا ایک معیار بھی ہے۔ گو تغزل کی کسی ایک تعریف پر ناقدین کی اکثریت کا اتفاق نہیں لیکن اس کے باوجود اسے غزل کا قدیم ترین معیار سمجھا جاتا ہے اس کی تعریفات کی لمبی چوڑی بحث میں الجھے بغیر مختصر الفاظ میں تغزل کو غزل کے مجموعی

تاثر کے مترادف گردانا جا سکتا ہے۔ اس تاثر آفرینی میں جذبہ، خیال، الفاظ سبھی حصہ لیتے ہیں۔ زبان و بیان کے ضرورت سے زیادہ رسیا بعض حضرات نے اقبال کی غزل میں تغزل کی کمی یا فقدان کا اعتراض کیا ہے۔ (جب کہ ان کے برعکس سید وقار عظیم نے اقبال کی نظموں میں بھی رنگِ تغزل دیکھا ہے، ملاحظہ ہو ان کا مقالہ "اقبال کی نظموں میں رنگِ تغزل") اگر تو غزل کا یہ معیار کلاسیکی غزل کی روایات سے تشکیل پائے تو ظاہر ہے نہ اقبال کی غزل روایتی ہے اور نہ ہی اس سے روایتی قسم کے تغزل کی توقع ہونی چاہیئے اقبال کی غزل کی مجموعی فضا عام مروّج غزل سے اس قدر جداگانہ ہے کہ اس سے مروج تغزل کی توقع ہی عبث ہے لہٰذا مروج تغزل کا نہ ملنا اقبال کی غزل کی زائد کشش کا باعث ہونا چاہیئے۔ اگر تغزل کسی پراسرار کیفیت کا نام نہیں اور اس سے صرف غزل میں فنکارانہ ابلاغ مقصود ہے، تو اقبال کی غزل اس معیار پر اقبال ہی کے الفاظ میں "کم عیار" نہ ثابت ہوگی۔ صرف ایک غزل بطور مثال پیش ہے:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی آبجو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو
میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہر شاہوار کر
نغمۂ نوبہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو
اس دم نیم سوز کو طائرک بہار کر

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں؟
کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر
روزِ حساب جب میرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

اقبال کی بیشتر غزلیں اسی انداز کی حامل ہیں۔ اگر یہاں تغزل ہے تو وہ تغزل صرف اقبال کی اپنی "غزلیہ فضا" کا پیدا کردہ ہے اور اگر نہیں ہے تو وہ کلاسیکی غزل کا تغزل نہیں۔

اقبال کی غزلوں کی تنقید و تحسین کا بہتر طریقہ یہ ہے کہ روایتی غزل کی پرکھ کے اصولوں کے مقابلے میں یہ اصول خود اقبال کی اپنی غزلوں سے مستخرج ہونے چاہئیں۔ اقبال وہ شاعر ہے جس کے فن اور بالخصوص فکر کو خارج سے نافذ شدہ معائیر اور پہلے سے طے شدہ مسلّمات پر پرکھنے سے بعض اوقات درست نتائج کا حصول مشکوک ہو جاتا ہے اس کا ایک حل یہی ہے کہ کلامِ اقبال ہی کلامِ اقبال کا معیار ہو، اچھے کامیاب، اور بلند اشعار کا معیار اقبال کے کلام کی اساس کی تشکیل دے کر پھر اس پر بُرے ناکام اور پست کی پرکھ ہونی چاہیئے۔ یہ اصول اقبال کی تمام شاعری کے لیے درست ثابت ہو تو پھر اس کے کسی ایک جزو جیسے غزل پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔

اقبال کی بنیادی صفت جو اسے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کی فکری سطح ہے۔ وہ فکری سطح جو اپنی بلندی میں اقبال کو تمام اردو شعراء سے بلند کر دیتی ہے جذبے کا اظہار جس انداز پر ہم سمجھتے ہیں یا جس طرح سے اردو غزل نے ہمیں جذبے سے متعارف کرایا اس انداز پر جذبے کا اظہار اقبال کے شاعرانہ مقاصد کی ذیل میں نہ آتا تھا۔ البتہ اقبال نے یہ ضرور کیا کہ فکر کی یخ سطح کو احساس کی آنچ سے پگھلا کر اسے ایک طرح کے جذبہ میں تبدیل کرنے کی کاوش کی۔ یہ اس لیے ضروری تھا کہ بہرحال شاعرانہ اظہار کے اپنے بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں، جنہیں کم از کم کامیاب شاعری کی حد تک ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ بحیثیت ایک تخلیقی فن کار اقبال کی یہ بہت بڑی الجھن تھی کہ

وہ فلسفہ اور شاعری کی دو قوی مقناطیسوں کے درمیان خود کو محسوس کرتا تھا۔ یہ الجھن اس احساس پر مبنی تھی کہ نرا فلسفہ قوم کو ہضم نہ ہوگا۔ اس کے برعکس اقبال روایتی شاعروں کی بھیڑ میں شامل ہونے کو بھی تیار نہ تھا، لیکن اس نے ان دونوں میں سے کسی ایک کی قیمت پر دوسرے کو ترجیح دینے کی بجائے دونوں کو ہم آمیز کرنے کی کوشش کی اور اسی کوشش کی کامیابی کا نام "اقبال حکیم الامت" ہے۔ یہ اقبال کی جینیئس کا کمال ہے کہ اس نے سرد اور گرم کو خوب صورتی سے آمیز کر کے ایک نیا شعری آہنگ اور نیا اسلوب بنا لیا۔ درج ذیل غزل اس انداز کی بہت کامیاب مثال ہے۔ یہاں فلسفہ نے جذبے کی زبان سے شاعرانہ اظہار پایا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس میں غزل کی مخصوص ایمائیت بھی ملتی ہے:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم
اک ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا
مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

کہہ گئیں رازِ محبت پردہ داریہائے شوق!
تھی فغاں وہ بھی جسے ضبطِ فغاں سمجھا تھا میں

تھی کسی درماندہ رہرو کی صدائے دردناک
جس کو آوازِ رحیلِ کارواں سمجھا تھا میں

غزل ایسی کومل صنف میں فلسفہ سمونا آسان نہیں لیکن اقبال نے نہ صرف یہ کہ یہ کام کر دکھایا بلکہ اسے اپنی مثال آپ بھی بنا دیا۔ اقبال کی غزل کا ایک مطلع ہے:

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز!

یہ پُرسوزی و نشاط انگیزی اقبال کی غزل کا مزاج قرار دی جا سکتی ہے تو اندیشۂ دانا کو جنوں آمیز کرنا اس کا بنیادی وصف۔

(۳)

اقبال کی غزل کا سرسری سا مطالعہ بھی یہ اجاگر کر دیتا ہے کہ اقبال کے اساسی افکار کی بازگشت ان غزلوں میں مل جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ابتدائی کلام کے بعد جس کا بیشتر حصہ بعد میں منسوخ قرار پایا۔ اقبال نے جب غزل گوئی کی تو قدیم اور معاصر غزل کی روایات سے اپنے تخلیقی شعور کی لوح کو بالکل صاف کر لیا۔ گو اقبال نے غزل کی تکنیک[۱] میں کسی طرح کی انقلابی تبدیلی نہ کی۔ لیکن مضامین کے لحاظ سے واقعی اس میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ اس غلام ہندوستان میں دورِ انحطاط کی یادگار غزل جو اردو کے شعری ادب میں پژمردگی، یاس، تھکن اور ایک عجیب و غریب قسم کے نامردانہ عشق کی ترجمان بن چکی تھی۔ اقبال نے اپنے افکار کی توانائی سے اسے نہ صرف نیا خون دیا بلکہ ایک نئے آہنگ اور نئی لے سے روشناس کرا کر اپنے فلسفہ کی ترجمان

---

[۱] ۔ ڈاکٹر محمد عباس خاں لمعہ کے نام ۱۰ ر اپریل ۱۹۳۴ء کے خط میں یہ معنی خیز سطریں بھی ملتی ہیں: "اگر ہم نے پابندئ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا"

(اقبال نامہ، ص: ۲۸۰)

بنا کر برصغیر کی جدوجہد میں اسے بھی شریک کار بنا دیا۔ اقبال نے جس اسلامی نشاۃ ثانیہ کا خواب دیکھا تھا، اس کے لیے بھی اقبال نے اپنی غزل کو وقف کر دیا۔ ان غزلوں میں کبھی ایمائی انداز سے تو کبھی واشگاف الفاظ میں اقبال کے فلسفے کے اساسی مباحث کی بازگشت ملتی ہے۔ اسی لیے ان غزلوں کو ہم "منی نظمیں" کہہ سکتے ہیں۔

اقبال کا ایک مقطع ہے:

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنا بندی

اقبال نے یہاں اپنے فن کے اظہار میں جس بے ساختگی کی طرف اشارہ کیا ہے اس کے نقطۂ نظر سے اقبال کی غزل کا جائزہ لیں تو بیشتر غزلوں کی صورت میں یہ درست معلوم ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے اقبال فلسفے ایسی ثقیل چیز کو غزل ایسی کومل صنف سے ہم آہنگ کرنے میں کامیاب رہا۔ یہ درست ہے کہ اس نے یہ بھی کہا:

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی!

یہ محض کسرِ نفسی ہے یا پھر اہلِ زبان کے اعتراضات کی بناء پر ایسا کہا ہو کیونکہ اگر خیالات سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف زبان کے معیار پر ہی غزل کو پرکھیں تو وہ "کم عیار" ثابت نہ ہو گی۔ ہر چند کہ غزل (یا کسی بھی صنفِ ادب) کی محض زبان پر پرکھ کوئی ایسا قابلِ قدر معیار نہیں ہے۔ تاہم اقبال نے دلّی اور لکھنؤ کے محاورے میں جب اپنے پنجابی خون کی گرمی شامل کی تو اسے کہیں پہنچا دیا۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ اپنے نئے خیالات اور اردو غزل کے لیے نامانوس تصورات کے ابلاغ کے لیے اقبال ایک نئی زبان بنانے پر مجبور تھے۔ اس سلسلے میں اقبال نے آیات کی تضمین کے ساتھ ساتھ تلمیحات تاریخی شخصیات اور نامور فارسی شعراء کے بکثرت حوالے دیے ہیں۔ اتنے کہ بعض اوقات

وہ ایک جداگانہ لغتِ اسماء کے طالب محسوس ہوتے ہیں۔ اس زبان کے مجموعی تاثر کے بارے میں ڈاکٹر سہیل بخاری نے "اقبال مجددِ عصر" میں بڑے پتے کی بات کی ہے، ان کے بقول:

"اقبال کی زبان ...... سے یہ امر بخوبی واضح ہوگیا ہے کہ یہ بھی اردو کے روزمرے سے ہٹی ہوئی ہے، اور پڑھنے والے کو قریب قریب ویسی ہی عجیب وغریب لگتی ہے، جیسی آسمانی کتابوں کے ترجموں کی اردو، مذہبی اصطلاحات وتلمیحات نے اسے بھی وہی تقدس بخش دیا ہے جو الہامی کتابوں کو حاصل ہے۔ اور صوفیانہ خیالات واصطلاحات نے اس میں جو ماورائیت پیدا کر دی ہے، اس کے باعث عام قاری آسمانی صحیفوں کی طرح اس سے بھی مرعوب ہو جاتے ہیں"

(ص : ۳۱)

اس انداز کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

مٹا دیا مرے ساقی نے عالم من و تو
پلا کے مجھ کو مئے لَآاِلٰہَ اِلَّا ھُوْ

یہی شیخ حرم ہے جو چرا کے بیچ کھاتا ہے
گلیم بوذر و دلقِ اویس و چادر زہرؓ

محبت خویشتن بینی، محبت خویشتن داری
محبت آستانِ قیصر و کسریٰ سے بے پروا
نگاہِ عشق و مستی میں وہی اول وہی آخر
وہی قرآں، وہی فرقاں، وہی یٰسیں، وہی طٰہٰ

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفیٰؐ سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں

امین راز ہے مردانِ حُر کی درویشی
کہ جبرئیل سے ہے اس کو نسبتِ خویشی!
کسے خبر کہ سفینے ڈبو چکی کتنے ؟
فقیہہ و صوفی و شاعر کی ناخوش اندیشی
نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑ جائیں
نہ آہِ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی!

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہرِ یک دانہ
یک رنگی و آزادی اے ہمتِ مردانہ
یا سنجر و طغرل کا آئینِ جہاں گیری
یا مردِ قلندر کے اندازِ ملوکانہ
یا حیرتِ فارابی یا تاب و تبِ رومی
یا فکرِ حکیمانہ یا جذبِ کلیمانہ !
یا عقل کی روباہی یا عشقِ یدُ اللّٰہی
یا حیلۂ افرنگی یا حملۂ ترکانہ
یا شرعِ مسلمانی یا دیر کی دربانی
یا نعرۂ مستانہ، کعبہ ہو کہ بتخانہ

میری میں فقیری میں شاہی میں غلامی میں
کچھ کام نہیں بنتا بے جراَتِ رندانہ

عجب نہیں کہ مسلماں کو پھر عطا کردیں
شکوہِ سنجر و فقرِ جنید و بسطامی!

گویہ غزل کے اشعار ہیں مگر نظم کے تیور لیے ہوئے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان کے مفہوم کی درست تحسین کے لیے ذہن میں اسلام اور تاریخ کے بارے میں کچھ ٹھوس معلومات کا ہونا بھی ضروری ہے۔

یہ عجیب نکتہ ہے کہ گو اقبال نے بطور خاص عوام سے خطاب کیا لیکن وہ ان معنی میں کبھی بھی عوامی نہ بن سکا کہ ... . پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ .... والا عالم ہو (قوّالوں کی بات جانے دیں) اور خیالات کے ساتھ ساتھ اس کا ایک بہت بڑا سبب اقبال کی زبان بھی ہے۔ ویسے تو اصل بات خود اقبال نے ہی کہہ دی:

خوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری
وگرنہ شعر مرا کیا ہے شاعری کیا ہے

(۳)

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بُت کدۂ صفات میں

یہ بالِ جبریل کی پہلی غزل کا مطلع ہے اور اسی کا مقطع یوں ہے:

تونے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

علامہ اقبال کے یہ دو اشعار محض ان کی غزل کے دو اشعار ہی نہیں بلکہ یہ اردو غزل میں نئی آواز، ایک نئی سوچ اور نئے ذہنی رویے کے مظہر ہیں. علامہ اقبال نے جسے اپنی "نوائے شوق" قرار دیا، وہ درحقیقت زندگی کو دیکھنے، سمجھنے، پرکھنے اور برتنے کا ایک نیا زاویہ تھا، ایک نیا انداز تھا. علامہ نے اپنے کلام سے جس شعورِ زیست کا احساس کرایا وہ بڑا گھمبیر ہے انہوں نے پہلی مرتبہ اپنے عصر کو ایک ایسی منفرد سوچ بخشی کہ حال مستقبل کا آئینہ بن گیا. اب تک انسان سینۂ کائنات میں واقعی ایک راز کی مانند مستور تھا، لیکن یہ اقبال کی جرأت افکار تھی اور تخیل کی بلندی کہ انہوں نے اس راز کو راز نہ رہنے دیا اور اسے فاش کر دیا. یہ راز کیا تھا؟ یہ راز تھا عظمتِ آدم کا. علامہ اقبال فکر کی جن بلندیوں پر تھے. وہاں ان کے لیے دنیا بازیچۂ اطفال ایسی حیثیت رکھتی ہوگی. مگر اقبال نے خود کو ایک لاتعلق تماشائی نہ بنایا، نہ ہی غیر جذباتی انداز میں دنیا اور اس کے وقوعات اور حوادث کو دیکھا. . . . علامہ اقبال نے مختلف اوقات میں متنوع انداز میں انسان کی عظمت کا احساس کرانے کی جو سعی کی تخلیقی سطح پر وہ انمول ہے:

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

اقبال سے قبل اردو شعری ادب کا سب سے دقیع سرمایہ غزل میں ملتا ہے اور یہ ہے بھی حقیقت کہ اردو غزل برصغیر کی صد سالہ تہذیبی زندگی کا ثمر بھی ہے اور اس کا عطر بھی۔ وہ برصغیر کے تمدن کی علامت بھی بنتی ہے، اور جذباتی تلازمات کا تسلسل بھی، الغرض! اردو کی بہترین صلاحیتوں نے اپنے وجدان کے فن کارانہ اظہار کے لیے غزل کا پیرایہ منتخب کیا تھا. اسی لیے غزل میں موضوعات و مسائل کی کمی نہیں. البتہ اپنے اپنے

رنگِ طبع کی مناسبت سے کہیں اظہار وانشگاف ہے تو کہیں رمز وایمائیت کے پردوں سے جھلک دکھائی گئی۔ فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فائدہ اظہار کی صورت میں اور نقصان افراط وتفریط میں ظاہر ہوا۔ کلاسیکی شعراء شعورِ زیست سے یکسر عاری نہ تھے، انہوں نے اپنے اپنے انداز میں اور غزلیہ روایات کی پیروی میں بادہ و ساغر اور گل و بلبل، ساقی اور محتسب، قفس وآشیاں ایسے استعارات کے پردے میں بہت کچھ کہنا چاہا اور بعض واقعی کامیاب بھی رہے لیکن جس انداز پہ اقبال نے غزل میں شعورِ زیست کی فلسفیانہ اساس اجاگر کی۔ اردو غزل کے ایوان میں ایک نئی گونج تھی۔۔۔۔ بحیثیت ایک شاعر یہ اقبال کا کمال ہے کہ انہوں نے غالب کی مانند "تنگنائے غزل" کی شکایت بھی نہ کی، نہ ہی اسے تبدیل کرنے کی ضرورت محسوس کی۔ لیکن اس قدیم ترین صنف میں اپنی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں سے وہ دم پھونکا کہ اس کے تن مردہ میں جان پڑ گئی :۔

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز ونشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز!
یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں عراق وپارس
یہ کافرِ ہندی ہے بے تیغ وسناں خونریز

بے تیغ وسناں خونریزی اب سے پہلے ہماری غزل کے محبوب کا شعار رہی ہے چنانچہ ہمارا پرانا شاعر کس تعجب سے کہتا ہے :

لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں!

لیکن اقبال نے یہ تلازمہ تبدیل کر دیا۔ اب کافر ہندی کا بے تیغ وسناں خوں ریز ہونا اردو غزل میں ایک نئے فکری رویے کی نشاندہی کرتا ہے اور اسی لیے اقبال کی غزل کی نئی سمتوں میں سے ایک سمت عظمتِ انسان ہے۔ قدیم غزل میں انسان مجبوری اور

بے بسی کی چکی میں پستا نظر آتا ہے۔ اس کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ نامرادِ عشق ہے اس کی سب سے بڑی آرزو وصلِ محبوب اور اس کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ کہ:۔

نہ ربط ان سے نہ یاری آسماں سے
جفا بہر عدو لاؤں کہاں سے

تصوف کے حوالے سے جس تصورِ انسان کو غزلیہ شاعری میں ابھارا گیا۔ اس کی اساس ذلتِ نفس، نفیٔ خودی اور ردِ انا پر استوار تھی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شاعری کا عاشق انسان ہمیشہ تباہ حال رہا:

غم اگرچہ جاں گُسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا، غمِ روزگار ہوتا

اس تناظر میں جب علّامہ اقبال کی غزل سے ابھرتے انسان کو دیکھیں تو ایک نئے انسان کے خدوخال نظر آتے ہیں، ایسا انسان جس کے قدم دھرتی میں مضبوطی سے جمے ہیں، جس کا سر آسمانوں کو چھوتا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ حقیقتِ اعلیٰ سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت رکھتا ہے۔ غزلیہ تصوف کا انسان ماورائے عشق میں مبتلا تھا۔ خدا کی محبت سے سرشار تھا۔ اس کے حصول کی آگ میں جلتا تھا۔ لیکن عالم یہ تھا:

سر تا قدم زباں ہیں جوں شمع گو کہ ہم،
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

لیکن اقبال کا انسان نہ صرف گفتگو کرتا ہے، بلکہ اس گستاخ لہجے میں سوال کرتا ہے:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا؟
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟

اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی !
خطا کس کی ہے یارب ،لامکاں تیرا ہے یا میرا ؟
اسے صبح ازل انکار کی جرأت ہوئی کیونکر ؟
مجھے معلوم کیا ! وہ رازداں تیرا ہے یا میرا ؟
محمدؐ بھی تیرا ، جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا !
مگر یہ حرف شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا ؟

یہ اندازِ تخاطب کیا ہے۔ اردو شاعری میں بھی نیا تھا اور مسلمانوں کے لیے بھی نیا اب تک خدا سے یا ڈرا جاتا تھا یا اس سے محبت کی جاتی تھی۔ اس کا حکم بجا لاتے اور اس کی پرستش کرتے۔ حتیٰ کہ بغاوت کی صورت میں بھی باغی کو یہ احساس ہوتا تھا، کہ میں خود سے عظیم تر قوت سے بغاوت کے جرم کا مرتکب ہو رہا ہوں۔ چنانچہ اس بغاوت کا بہانہ کبھی شراب بنتی تو کبھی واعظ و شیخ پر الزام دھرا جاتا یا پھر وہ بخشش اور شفاعت کی امید پر سب کر گزرتا اور اس پر بھی بعض اوقات ندامت ہوتی :

بخشش نے مجھ کو ابرِ کرم کی کیا خجل
اے چشم ! جوشِ اشکِ ندامت کو کیا ہوا؟

لیکن اقبال نے پہلی مرتبہ انسان کو خدا کے برابر لا کھڑا کیا۔ اب انسان خدا سے شکوہ کرتا ہے۔ اسے اپنی وفائیں یاد دلاتا اور بے وفائی کے طعنے دیتا ہے۔ کلاسیکی غزل کا شاعر تو محبوب کو بھی طعنہ دینے سے ڈرتا تھا :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالب
تیرے بے مہر کہنے سے وہ ظالم مہرباں کیوں ہو؟

لیکن اقبال اس کے برعکس "شکوہ" میں خدا کو یوں طعنے دیتا ہے :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہے
بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہر جائی ہے!

اقبال صرف اسی پر اکتفا نہیں کرتے وہ سمجھتے ہیں کہ اپنی اعلیٰ تر تخلیقی صلاحیتوں اور معجزہ ہائے ہنر سے انسان خدا کا ہم دوش بن سکتا ہے۔ چنانچہ جس جنون کا اقبال پرچار کرتا ہے اور اپنے افکار کو بھی جس جنوں کا ثمر بتایا جیسے اس شعر میں :

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفس جبرئیل دے تو کہوں!

یہی جنوں انسان کی سب سے بڑی متاع ہے۔ یہ اسے زندگی میں سیماب پا رکھتا ہے، تو مرنے کے بعد یہ عالم ہوتا ہے :

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں میرا
یا اپنا گریباں چاک یا دامن یزداں چاک

اور اس کی انتہا یہ ہے کہ ، یزداں بکمند آور اے ہمّتِ مردانہ !

اقبال نے عظمتِ آدم کے گیت گا کر اپنی شاعری کی ترقی پسندانہ روش متعین کی۔ ان معنوں میں کہ اقبال کا انسان اپنی تخلیقی صلاحیتوں سے کام لے کر زندگی کے ترقی پسندانہ مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ اس دنیا کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے مسلسل سعی کرتا رہتا ہے، اور زندگی میں باطل سے معرکہ آرا ہو کر حق کی قوتوں کو ابھارتا ہے۔ اقبال نے جس انداز پر بات کی۔ اس سے یہ خطرہ ہو سکتا تھا کہ اقبال کا انسان خدا کو تسخیر کرنے کے زعم میں اپنی حدود سے تجاوز کر جائے گا، اور شاید یہ جنوں تخلیقی سطح پر کامیاب اظہار نہ پا کر محض "جنون" ہی ثابت ہوگا۔ لیکن فلسفے، جدید علوم اور مذہب کے مثبت مطالعے نے انہیں اس جذباتی انتہا پسندی سے بچا لیا۔ اس لیے وہ جنون بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ جنونِ عشق اگر ایک طرف شعورِ زیست میں اضافے کا موجب بنتا ہے تو دوسری

طرف تخلیقی صلاحیتوں کی صورت میں اس زندگی میں خوب سے خوب تر کے لیے مسلسل سعی کناں رہتا ہے. اقبال کی غزلوں میں بہت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں انہوں نے الفاظ اور انداز بدل کر شعورِ زیست کی تفہیم کی سعی کی ہے. لیکن میرے خیال میں ان کی اس مشہور غزل کے یہ دلنواز اشعار بہترین مثال کی صورت اختیار کر لیتے ہیں:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سُراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دُنیا؟ من کی دنیا سوز و مستی جذب و شوق
تن کی دنیا؟ سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

اب ملاحظہ ہو یہ شعر:

نگہ بلند سخن دل نواز جاں پُر سوز
یہی ہے رختِ سفر میر کارواں کے لیے

میر کارواں میں یہ صلاحیتیں کیسے پیدا ہوں گی؟ من کی دنیا میں ڈوب کر، من میں ڈوبے بغیر نہ عرفانِ نفس حاصل ہوگا، نہ شعورِ زیست پیدا ہوگا، اور جب یہ نہ ہو گا تو شعارِ زیست متعین نہ ہوگا. اقبال نے مندرجہ بالا اشعار میں جس طرح من و تن سے زندگی کے دو متضاد رویوں کو اجاگر کیا ہے. اس کی سب سے بنیادی صفت متوازن اندازِ فکر قرار دی جا سکتی ہے. اور اسی لیے یہ محض فلسفیانہ باتیں یا شاعرانہ گھاتیں نہیں بلکہ قابل عمل اور قابل تقلید ہیں.

اقبال نے انسان کی عظمت کو اس کی تخلیقی صلاحیتوں اور فن کارانہ کاوشوں سے مشروط کیا ہے. یہ اقبال کا محبوب تصور ہے. غزلوں اور نظموں کے علاوہ بعض تنقیدی

مقالات میں بھی اس تصور کی بازگشت ملتی ہے، چنانچہ مرقع چغتائی کے انگریزی دیباچے میں بھی علامہ اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو کام میں لا کر انسان نیابتِ خداوندی کا اہل قرار پاتا ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی ایک غزل سے یہ اشعار ملاحظہ ہوں، اور تقابل کے لیے ذہن میں گزشتہ سطور میں درج اس غزل کو بھی رکھیے: مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟ یہ تقابل اس لیے ضروری ہے کہ اندازِ تخاطب یہاں بھی بے تکلف ہے لیکن معانی کی جہات یکسر نئی ہیں:

عالم آب و خاک و باد! سرِ عیاں ہے تو کہ میں؟
وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں؟
وہ شبِ درد و سوز و غم کہتے ہیں زندگی جسے
اس کی سحر ہے تو کہ میں؟ اس کی اذاں ہے تو کہ میں؟
کس کی نمود کے لیے شام و سحر ہیں گرمِ سیر
شانۂ روزگار پر بارِ گراں ہے تو کہ میں؟
تو کفِ خاک و بے بصر! میں کفِ خاک و خود نگر
کشتِ وجود کے لیے آبِ رواں ہے تو کہ میں؟

اقبال کفِ خاک کو خود نگر دیکھنے کے متمنی ہیں اور اسے سعیِ مسلسل اور جدوجہد کا سبق دیا۔ اسی سے اقبال کے ہاں بلند پروازی اور تیز نگاہی کے تلازمات ملتے ہیں۔ اسی لیے اقبال وصل پر ہجر کو ترجیح دیتے ہیں اور اسی لیے اسے منزل کے مقابلے میں سفر زیادہ عزیز ہے:

تو ابھی رہ گزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

یہ سفر، یہ ہجر، یہ تیز نگاہی اور یہ بلند پروازی، مقصود بالذات نہیں بلکہ یہ سب انسان

کی خفیہ صلاحیتوں کو بیدار کرتے ہیں۔ انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کو صیقل کرتے ہیں تاکہ وہ مصافِ زیست میں صورتِ فولاد پیدا کرے۔ یہ تمام انسانی صلاحیتیں جب ارتفاع پاکر ایک نقطہ پر مرکوز ہوتی ہیں۔ تو پیغمبر صلی اللہ علیہ وسلم کی پیغمبرانہ شخصیت کی تشکیل ہوتی ہے۔ چنانچہ اقبال کے بموجب پیغمبر اپنی شخصیت کی عناصر میں تکمیل اور ارتفاع کے باعث ہی عام افراد سے ممتاز قرار پاتا ہے۔ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اسی لیے افضل البشر ہیں کہ ان کی شخصیت ہر لحاظ سے مکمل نظر آتی ہے۔ اقبال معراج کے واقعے کو خدمات کا انعام نہیں سمجھتے بلکہ اس میں بھی وہ انسان کی بلندی اور عظمت کا ایک نیا روپ دیکھتے ہیں:

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفےٰ سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں

شاید یہ بات روایتی مسلمان نہ سوچ سکتا لیکن اقبال خود روایتی مسلمان نہ تھا، اسی لیے وہ معراج کو محض پیغمبرانہ فعل نہیں رہنے نہیں دیتے بلکہ یہ ایسی کارگزاری بن جاتی ہے۔ جو اس صورت میں یقیناً دوسرے انسانوں کے لیے تو ناممکن ہے لیکن اس سے وابستہ انسانی بلندی کے احساسِ فخر میں ہر انسان شریک ہو سکتا ہے۔

عام انسانوں کے لیے آسمان کی معراج نہیں لیکن اقبال اس دنیا میں ان کے لیے معراج کے قابل نظر آتے ہیں۔ خود شناسی اور خودنگری اس کے حصول کے لیے بنیادی شرائط ہیں ان سے انسان میں خودی کا جوہر پیدا ہوگا۔ اور یوں وہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے ذریعے آب و گل کے اس جہاں سے بلند اور ماوراء ہو جائے گا۔ عشق اسے جب بلند پرواز کرے گا تو قلب و نظر کی وسعتیں کائنات کو تسخیر کرتی جائیں گی۔ اس صورت میں انسان نہ صرف اپنی تکمیل کر سکتا ہے۔ بلکہ اپنی تکمیل کے ساتھ ساتھ اس دنیا کی بھی تکمیل کرتا جاتا ہے جب اقبال نے یہ کہا تھا:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحان اور بھی ہیں

تو وہ اسی تکمیلِ ذات کے لیے تھا۔

یہ تکمیل ذات دراصل شخصیت کی بلندی اور استحکام ہے۔ اسی سے انسان صحیح معنوں میں آدم کی وراثت کا دعوے دار بن سکتا ہے۔

وہ آدم جسے بطور سزا جنت سے نکلا گیا لیکن اب جس کا یہ حال ہے:

عروج آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے!

اقبال کی تمام شاعرانہ جد وجہد دراصل اسی ٹوٹے ہوئے تارے کو مہ کامل بنانے کیلئے تھی۔ اور ان کی غزل اس مقصد کے حصول کا ایک خوب صورت ذریعہ۔

اقبال کی نثر کا مزاج

اقبال کی نثر کے سلسلے میں یہ اساسی امر ملحوظ رہے کہ اقبال بنیادی طور پر نثر نگار نہ تھے۔ ان معنوں میں نثر نگار کہ صرف نثر ہی کو وسیلہ اظہار بنایا اور زیادہ تر اسی کو خیالات کی ترسیل اور تصورات کے ابلاغ کے لیے منتخب کیا. گو اقبال یورپ جانے سے پیشتر ۱۹۰۳ء میں "علم الاقتصاد" ایسے اہم موضوع پر ایک باضابطہ کتاب لکھ چکے تھے، یہ کتاب اقبال کے اقتصادی تصورات سمجھنے میں بہت ممد ثابت ہو سکتی ہے. بالخصوص وہ اقتصادی تصورات جو ایک حد کے بعد ملکی سیاست پر بھی اثر انداز ہو سکتے ہیں (اور ہوتے ہیں) اقبال انقلاب روس سے ۱۴ برس قبل ہی قومی زندگی پر اقتصادی عوامل کا تجزیاتی مطالعہ کر کے غیر منصفانہ تقسیم دولت اور سرمایہ و محنت کی کش مکش کے نتائج کی طرف اشارہ کرتے ملتے ہیں. "علم الاقتصاد" کا بطورِ خاص اس لیے ذکر کیا گیا کہ نثر سے لمبی چوڑی دلچسپی نہ ہونے کے باوجود بھی اقبال کی پہلی باضابطہ تصنیف، جسے انہوں نے "اپنی علمی کوششوں کا پہلا ثمر" قرار دیا تھا، ایک نثری تصنیف ہی تھی.

اقبال کی نثر کے مطالعے کے ضمن میں یہ حقیقت ملحوظ رکھنی چاہیئے کہ اقبال نے خود کو روایتی ادیبوں سے ہمیشہ ممیز کیا۔ چنانچہ جب اقبال کی شاعری کی شہرت دور دور تک پھیل چکی تھی تو وہ خود کو شاعر نہ کہلوانے پر مصر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں یہی بات الفاظ بدل بدل کر لکھی:

"میں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔ اس واسطے کوئی میرا رقیب نہیں اور نہ میں کسی کو اپنا رقیب تصور کرتا ہوں، فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی۔ ہاں! بعض مقاصدِ خاص رکھتا ہوں، جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کر لیا ہے ورنہ:

نہ بینی خیر ازاں مرد خرد دوست:
کہ برمن تہمتِ شعر و سخن بست [۱]!"

ان "مقاصد خاص" کی تفصیل میں جائے بغیر انہیں صرف قومی احیاء اور اسلام کی نشاۃِ الثانیہ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، یہی افکار اقبال کا مرکز ہیں۔ اور اس کے تصورات کا محور! عجیب بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے پیغام کی ترسیل کے لیے تو شاعری کو ملک کے حالات و روایات کی رو سے موزوں سمجھا لیکن دوسروں کو کبھی بھی اس کا مشورہ نہ دیا۔ چنانچہ مولوی احمد علی صاحب کو لکھا:

"دوستانہ مشورہ یہ ہے کہ آپ اپنے فرصت کے اوقات کے لیے شاعری سے بہتر مصرف تلاش کریں اگر اردو کی خدمت کا شوق ہو تو اس وقت نظم سے زیادہ نثر کی ضرورت ہے۔"[۲]

---

[۱]۔ اقبال نامہ، ص ۱۹۶ ، [۲]۔ اقبال نامہ، حصہ دوم: ۲۵۶

اقبال نے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے نثر اپنانے کا مشورہ اور بھی کئی لوگوں کو دیا تھا۔ میاں ایم اسلم صاحب نے اپنے مضمون "ڈرادی" اقبال نمبر ۴، ۱۹۷۶ء میں یہ انکشاف کیا ہے: "کہ وہ اقبال کے کہنے پر نثر کی طرف متوجہ ہوئے تھے" اس مشورہ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اقبال نے ایم اسلم کو کالج کے انعامی مشاعرہ میں نظم پر اول انعام حاصل کرنے کے بعد یہ تلقین کی تھی۔ شاید اقبال غیر ضروری شعراء کو قوم کے لیے مضر سمجھتے ہوں، اس بناء پر کہ یہ سبھی روایتی قسم کی گل و بلبل کی شاعری کر کے قوم کے قویٰ میں مزید مردنی پیدا کریں گے۔ اس معاملہ میں اقبال کے خیالات سرسید اور حالی سے ملتے ہیں، جو قوم میں نئے خیالات کے نفوذ کے لیے شاعری پر نثر کو ترجیح دیتے تھے اور ان کی یہ سوچ بھی لکھنؤ کے دبستان کے خلاف ردعمل سمجھی جا سکتی ہے کہ وہاں شاعری یا تو لفظی جمنا شک بنی یا پھر سستے جذبات کی تسکین کا ذریعہ قرار پائی۔ اسی لیے حالی اور ان کے بعد اقبال شاعری سے بدظن رہے، ہرچند کہ دونوں خود بہت اچھے شاعر تھے۔

سرسید تحریک میں نثر نگاری کی جو اہمیت تھی اسے بطورِ خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں کہ وہ دورِ نثر تھا۔ اقبال کے وقت تک اس دور کے اثرات کلیتاً ختم نہ ہوئے تھے بلکہ قومی ترقی کی جس مہم کا سرسید نے نہایت نامساعد حالات میں آغاز کیا تھا، اقبال اسے اس کی منطقی انتہا تک پہنچانے میں کامیاب رہے، گو اقبال نے سرسید کے دیگر نامور رفقائے کار کی مانند نثر کو بطورِ خاص اپنے اظہار کے لیے نہ برتا، لیکن ایک بات محسوس ہوتی ہے کہ اپنے مزاج کے اعتبار سے اقبال کی نثر شبلی اور محمد حسین آزاد کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی روایات کے زیادہ قریب نظر آتی ہے۔ شبلی اور آزاد کی خوش آہنگ نثر پُرجوش اور جذباتی مواقع پر بلند آہنگ ہو جاتی ہے۔ دونوں تخیل اور امیجری سے بھی خاصہ کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کے مقابلے میں سرسید اور حالی کی نثر خاصی خشک اور روکھی پھیکی معلوم ہوتی ہے۔ دونوں تشبیہہ وغیرہ کو ڈیکوریشن

پیسز کی طرح استعمال کرنے سے احتراز کرتے ہیں۔ مقصد پسندی ان کی نثر کا جوہر قرار دی جا سکتی ہے اور یہی مقصد پسندی اقبال کی نثر کا بھی وصف خاص سمجھی جا سکتی ہے، چنانچہ خطوط، مضامین خطبات سب میں اقبال نے الفاظ کی سجاوٹ کے مقابلے میں مواد کی منطقی پیش کش کو فوقیت دی ہے۔ اسی لیے شاعری کے مقابلہ میں اقبال کی نثر روکھی پھیکی ہے اور اقبال کے مزاج اور ان کے مخصوص قومی (اور ان کے حصول کے لیے ادبی) مقاصد کے لحاظ سے شعر اور نثر میں اس بُعد کی وجہ سمجھنی دشوار بھی نہیں۔ اقبال نے تو کبھی شاعری میں بھی شعوری کاوش سے لفظی محاسن پیدا کرنے کی کوشش نہ کی تھی۔ ملاحظہ ہو ایک خط سے یہ منہ بولتی سطریں:-

"شعر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں۔ میرا ادبی نصب العین نقاد کے نصب العین سے مختلف ہے۔ میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو۔"[1]

سید سلیمان ندوی نے مثنوی "اسرارِ خودی" میں بعض لفظی فروگذاشتوں کی طرف اشارہ کیا تو انہیں یہ جواب دیا:

"قوافی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل بجا ہے مگر چونکہ شاعری اس مثنوی سے مقصود نہ تھی۔ اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عمداً تساہل برتا۔"[2]

اگر اقبال "اسرارِ خودی" کی تحریر میں عمداً تساہل برت سکتا ہے تو اس سے نثر کو آراستہ

---

[1]۔ اقبال نامہ، حصہ دوم، ص: ۲۵۴

[2]۔ " " اول، ص: ۸۶

کرنے کی توقع ہی بے جا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ ہے کہ اقبال شبلی، حالی یا سرسید وغیرہ کی مانند بنیادی طور پر نثر نگار نہ تھے۔ وہ خود کو اپنے زمانے کے شعراء میں نہ بھی شمار کریں مگر تھے اول تا آخر شاعر ہی، نثر تو زیادہ سے زیادہ منہ کا ذائقہ بدلنے کی چیز ہو گی کسی وقتی ضرورت کے تحت کوئی مضمون قلم بند کر دیا اور بس! ظاہر ہے کہ ان حالات میں اقبال نے نثر میں جمالیاتی اوصاف نہ پیدا کرنے تھے۔ اس کی بڑی وجہ مضامین کی سنجیدہ فکر بھی قرار دی جا سکتی ہے۔ مجھے تو اقبال کی نثر سرسید کی نثر کے رنگ سے ہم آہنگ دکھائی دیتی ہے۔ میری دانست میں اقبال کی نثر کے اساسی اوصاف میں اس کا منطقی رنگ غیر ضروری طوالت سے احتراز کرتے ہوئے مواد کی مدلل پیش کش، عالمانہ متانت کی خشکی وغیرہ کو بطور خاص گنا جا سکتا ہے۔ اور یہی تمام اوصاف سرسید کی نثر میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ سرسید کے ہاں تو پھر بھی کبھی کبھی مزاج کا چھینٹا یا طنزیہ رنگ مل جاتا ہے، مگر اقبال اس سے تقریباً کورے ہیں۔ اسی طرح عالمہ متانت بھی کچھ ضرورت سے زیادہ ہی ہے چنانچہ بعض اوقات تو عبارت ایسے صحرا کا منظر پیش کرتی ہے جہاں نہ تو تشبیہ کی کلیاں چٹکتی ہیں۔ اور نہ ہی استعاروں کے پھول مہکتے ہیں۔ البتہ سرسید کے برعکس اقبال کو انگریزی الفاظ کے استعمال کا شوق نہیں۔ شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ اقبال انگریزی پر بھی عالمانہ دست گاہ رکھتے تھے۔ یورپ میں تعلیم حاصل کی تھی اور انگریزوں سے قطعاً مرعوب نہ تھے۔ اس لیے وہ اس احساس کمتری میں مبتلا نہ تھے۔ جس میں ۱۸۵۷ء کے بعد کے دانش ور مبتلا نظر آتے ہیں۔ لہٰذا نہیں خود کو انگریزوں کے درجہ کا اور اپنی اردو کو انگریزی کے برابر کی ظاہر کرنے کا شوق نہ تھا۔

مندرجہ ذیل اقتباس سے اقبال کی نثر کے آہنگ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:-

"نوعِ انسانی کی موجودہ ترقی جیسا کہ ان واقعات سے معلوم ہوتا ہے کوئی

سستے داموں کی چیز نہیں ہے. سینکڑوں قومیں علمی اور تمدنی ترقی کی حسین دیوی کے لیے قربان ہوتی ہیں. اور ہزاروں افراد کا خون اس خوفناک قربان گاہ پر بہایا جاتا ہے، جنگیں، وبائیں اور قحط اس ہمہ گیر قانون کے عمل کی عام صورتیں ہیں اور اگر ان کو ارتقاء نوع انسانی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ واقعات جو بظاہر آفاتِ سماوی معلوم ہوتے ہیں، طبقۂ انسانی کے لیے ایک برکت ہیں، جس کا وجود نظامِ قدرت کی آراستگی کے لیے انتہا درجہ کا ضروری ہے اس قانون کا اثر اقوام انسانی تک ہی محدود نہیں، بلکہ بزمِ ہستی کے کسی حصے کی طرف نگاہ کرو، اس کا عمل جاری نظر آئے گا. سینکڑوں مذاہب دنیا میں پیدا ہوئے، بڑھے، پھولے پھلے اور آخر کار مٹ گئے کیوں؟ اس کی وجہ یہی ہے کہ انسان کے عقلی ارتقاء کے ساتھ ساتھ جدید ضروریات پیدا ہوتی گئیں. جن کو ان مذاہب کے اصول پورا نہ کر سکے، یہی سبب ہے کہ اہل مذہب کو وقتاً وقتاً نئے نئے علم الکلام ایجاد کرنے کی ضرورت پیش آتی رہی. جن کے اصول کی رو سے انہوں نے اپنے اپنے مذاہب کو پرکھا اور ان کی تعلیم کو ایسی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی جو عملی اور روحانی زندگی میں انسان کی راہنما ہو سکے...."

"قومی زندگی"

یہ نثر پارہ کسی شعوری انتخاب کا نتیجہ نہیں لیکن جہاں تک اقبال کی نثر کے مزاج کا تعلق ہے تو یہ بھی اتنا ہی نمائندہ تصور کیا جا سکتا ہے. جتنا کہ کسی اور مضمون سے کا اقتباس؛ اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت عجب شان سے جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ نثر پارہ بھی اس کی ایک نمایاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے. اقبال نے

مالتھس کے نظریۂ آبادی کا جس لطیف انداز میں مذاہب پر اطلاق کر کے علم الکلام سے اس کا رشتہ استوار کیا یہ ان کی قوت استدلال کا ایک کرشمہ ہے، ایک دقیق مسئلہ کو چند سطروں میں یوں پیش کر دینا کہ قاری کا ذہن اس کی منطق کو قبول بھی کرے آسان کام نہیں اور پھر اس کے لیے جو بنیادی طور پر شاعر ہو، ایمائی انداز سے بات کرتا ہو، اور برہنہ حرف نگفتن کو کمال گویائی گردانتا ہو۔ اقبال کا یہ منطقی انداز اس کی نثر میں قوت کی زیریں لہر کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔

اقبال کی نثر اور شاعری کا بیک وقت مطالعہ کرنے پر یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ دو الگ شخصیتوں کا اظہار ہو، مجھے تو نثر نگار اقبال وکیل نظر آتا ہے۔ اس کی نثر میں ادبی حسن کے مقابلے میں "لیگل ڈرافٹنگ" کا اندازہ نمایاں نظر آتا ہے۔ اس سے اقبال کی نثر میں استدلال کی قوت جلوہ گر نظر آتی ہے۔ قوت کی ایسی زیریں لہر جو ایک انتہا پر اثر آفرینی میں برقی رَو کا کام کرتی محسوس ہوتی ہے، تو دوسری انتہا پر محض "سرد منطق" بن کر رہ جاتی ہے۔ قانونی عبارت کا غالباً سب سے اہم وصف اس کا غیر جذباتی انداز نگارش ہوتا ہے۔ ایک تو اس لیے کہ مواد کی پیش کش میں وکیل پارٹی نہیں بنتا اور یہ اس لیے ممکن ہوتا ہے کہ وہ وقوعات کو غیر منطقی رنگ میں تحریر کر کے ان کے پس پردہ کارفرما محرکات کی اپنی منطق تلاش کر کے کسی نتیجے تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اور کچھ یہی عالم اقبال کی نثر کا ہے۔ ملاحظہ ہو ان کے مضمون "خلافت اسلامیہ" (۱۹۰۸ء) سے ایک اقتباس؛

"... اس امر کے تسلیم کرنے میں شبہ نہیں رہے گا کہ قرآن پاک نے جو اصولِ اساسی قائم کیا ہے۔ وہ انتخاب ہی کا اصول ہے۔ رہا یہ امر کہ عملاً حکومت کے اس طرزِ عمل کو دنیا میں قائم کرنے کے لیے اس اصول کی کیا کیا تشریح و تاویل کی جا سکتی ہے۔ اور اس سے کون کون مزعومات و تفصیلات

مستنبط ہوتی ہیں۔ اس بات کے فیصلہ کا دار و مدار وقتی حالات و دیگر واقعات پر چھوڑ دیا گیا ہے، جو مختلف زمانوں میں مختلف جگہوں میں پیدا ہو سکتے ہیں۔ مگر شومیٔ قسمت سے مسلمانوں نے انتخاب کے مسئلہ کی طرف کما حقہ توجہ نہیں کی۔ اور وہ خالص جمہوری بنیادوں پر اصولِ انتخاب کے مسئلہ کو فروغ دینے سے قاصر رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان فاتحین ایشیا کے سیاسی نشو و ارتقاء کے لیے مطلقاً کچھ نہ کر سکے۔ بغداد اور اندلس میں بے شک اصولِ انتخاب کی ہیئت کو قائم رکھا گیا لیکن اس قسم کے باقاعدہ سیاسی نظام کوئی قائم نہ کیے گئے جن سے بحیثیت مجموعی قوم کو استحکام و استقرار نصیب ہو۔۔۔"

اقبال کی "علم الاقتصاد" کے ایک اقتباس سے بھی اقبال کی نثر کے مزاج میں منطق استدلال کی قوت کی کارفرمائی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

"۔۔۔ یہ امر بھی ظاہر ہے کہ جوں جوں آبادی بڑھتی ہے۔ ضرورت ان زمینوں کو کاشت میں لانے پر مجبور کرتی ہے۔ جو اس سے پہلے غیر مزروعہ پڑی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو زمین افزائش آبادی سے پیشتر کاشت کی جاتی تھیں۔ ان کا لگان بڑھ جاتا ہے۔ زمیندار روز بروز دولتمند ہوتے جاتے ہیں حالانکہ یہ مزید دولت جو ان کو ملتی ہے، نہ ان کی ذاتی کوششوں اور ان کی زمینوں کے محاصل مقدار بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی ذاتی کوششوں اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں آتا پھر ان کا کوئی حق نہیں کہ دولت مند ہوتے جائیں۔ کوئی وجہ نہیں آبادی کی زیادتی سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچے، اور باقی قوم اس سے محروم رہے

اگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی زمینوں کے محاصل بڑھ جانے کا
نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی کے یہ اسباب
نہیں ہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی اجیری صریحاً اصول انصاف کے
خلاف ہے۔" [1]

یہ اقتباس میں نے بطورِ خاص منتخب کیا یہ دکھانے کے لیے کہ ایک جذباتی مسئلے پر لکھتے وقت بھی اقبال استدلال کا دامن ہاتھ سے نہیں چھٹنے دیتے جس کے نتیجہ میں پُرجوش یا بلند آہنگ خطیبانہ انداز اختیار کرنے کے برعکس وہ عالمانہ غیر جانبداری کے پیرایہ میں اس پر ایک علمی مسئلہ کے مانند اظہارِ خیال کرتے ہیں، جبکہ اس کے برعکس شاعری میں اقبال پُرجوش ہو گئے تھے ملاحظہ ہو ان کی نظم :
"فرمانِ خدا" (فرشتوں سے) کے یہ اشعار :

اٹھو مری دُنیا کے غریبوں کو جگا دو،
کاخِ امرا کے در و دیوار ھلا دو،
جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو!

(۲)

اقبال کے مقالات میں موضوعات کا تنوع ان کے مخصوص فکری رجانات کا مظہر قرار دیا جا سکتا ہے۔ گو ان مقالات میں زیادہ تر ادبی نوعیت کے ہیں، جیسے "زبان اردو"، "اردو زبان پنجاب میں" (۱۹۰۲ء)" اسرارِ خودی اور تصوف"، "اسرارِ خودی" (۱۹۱۶ء) اور "جناب رسالت مآبؐ کا ادبی تبصرہ" (۱۹۱۷ء) وغیرہ کے ساتھ ۱۹۲۳ء

---

[1] "علم الاقتصاد" مطبوعہ اقبال اکادمی، کراچی (۱۹۶۱ء) ص : ۱۵۲

میں کی گئی کابل میں ایک تقریر" بھی اسی ذیل میں آجاتی ہے۔ ان کے علاوہ اسرارِ خودی، رموزِ بےخودی، پیامِ مشرق اور اسرارِ خودی (طبع دوم) کے دیباچوں میں اور منشی محمد دین فوق کی کتابوں پر مختصر تقاریظ کو بھی اس سلسلہ میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ "خلافتِ اسلامیہ" (۱۹۰۸ء)، "ملتِ بیضا پر ایک نظر" (۱۹۱۰ء) اور "پین اسلام ازم" (۱۹۱۱ء)، "جغرافیائی حدود اور مسلمان" (۱۹۳۸ء) ایسے مضامین میں اسلام کا بطور سیاسی قوت مطالعہ کر کے مسلمانوں کی قومی زندگی کے لیے اسلام پر مبنی ایک لائحہ عمل تجویز کیا گیا ہے۔ "اسلام اور علوم جدیدہ" (۱۹۱۱ء) ایک مختصر تقریر ہے جس میں اس اہم موضوع پر اقبال نے بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔ "محفل میلاد النبیؐ" ایک تقریر ہے، اور "خطبہ عید الفطر" ایک پمفلٹ ہے۔ یہ دونوں ایک دیندار مسلمان کی تحریریں ہیں۔ اور دیندار مسلمانوں سے ہی ان میں خطاب کیا گیا ہے۔ ان کے علاوہ "قومی زندگی" (۱۹۰۴ء) "یورپ کے سفر کی روداد" بصورت مراسلات (۱۹۰۵ء)، ایک انٹرویو (۱۹۱۴ء)، "تصوفِ وجودیہ" (۱۹۱۶ء) اور انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ اجلاس میں خطبۂ صدارت بھی اقبال کی فکر کے کسی نہ کسی پہلو کو اجاگر کرتے ہیں۔ یہ فہرست صرف ایک کتاب "مقالاتِ اقبال" سے ہے۔ لیکن ان کے علاوہ بھی کئی مقالات اور خطبات وغیرہ مختلف جرائد میں بکھرے مل جاتے ہیں۔

اقبال کی نثری کاوشوں کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر اس حقیقت کا ذہن نشین رکھنا لازم ہے کہ موضوعات اور مسائل کے اعتبار سے ان میں سے بیشتر ایسے مقالات ہیں جن کی آج چنداں اہمیت نہیں۔ میرا مطلب ہے اقبال کے نام سے الگ کر کے بطور ایک واحد مضمون کے اس کی سیدھی سی وجہ تو یہ ہے کہ پچاس ساٹھ بلکہ ستر برس قبل کے ان مضامین میں جن موضوعات کو چھیڑا گیا۔ آج کے حالات میں قومی زندگی کے لیے ان کی اتنی اہمیت نہیں بنتی۔ (لیکن تمام مضامین

کے لیے یہ نہیں کہا جا سکتا) آج ان مضامین کی خواہ وہ کتنے مختصر، سرسری اور غیر اہم ہی کیوں نہ ہوں، اس بنا پر اہمیت بنتی ہے کہ یہ اقبال کے قلم سے نکلے ہیں اور اسکی سوچ سے روشن ہیں، صرف اسی تعلق کے باعث یہ مضامین اپنی عام سطح سے بلند ہو کر خاص الخاص بن جاتے ہیں. آج ہم اقبال کی فکر کے ماخذات، اس کی تشکیل اور اس کے ارتقاء کے بارے میں ہر ذریعے سے حصول معلومات کے خواہاں ہیں. اس لیے اقبال کے تحریر کردہ ایک مضمون کی تو بات ہی کیا، ایک سطر بھی اہمیت حاصل کر لیتی ہے چنانچہ ان مضامین اور تقاریر کی اہمیت بھی اس امر میں مضمر ہے کہ بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اقبال کی سوچ کے آفاق پر روشنی ڈالنے کا موجب بنتے ہیں. ان میں سے کچھ نزاعی ہیں. بعض میں اپنے موقف کی وضاحت کی ہے تو بعض میں دوسروں کے اعتراضات کے جوابات دیے ہیں. جب کہ بعض سے اس کی مخصوص ذہنی دلچسپیوں کا اندازہ ہوتا ہے. تو بعض قومی مشاغل اور دینی سوچ کے آئینہ خانے ہیں. الغرض! یہ مضامین ہمیں اقبال کے بارے میں بہت کچھ بتاتے ہیں. اس کی سوچ کے کئی رخ دکھاتے ہیں، اور اس کے ذہن کے بارے میں بہت سے کارآمد سُراغ مہیا کرتے ہیں اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ یہ اقبال نے لکھے!

اقبال نے یہ کہا تھا:

نہ زباں کوئی غزل کی نہ زباں سے باخبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اقبال کی شہرت جیسے جیسے پھیلتی گئی اس کے مدّاحوں اور معترضوں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا گیا، مداح تھے اس کے فلسفے کے، پیغام کے، قومی درد اور ملّی شعور کے، جبکہ معترضین کی نگاہ فلسفہ و پیغام کی ترسیل کے آلے یعنی الفاظ، محاورات عروض وغیرہ تک محدود رہی. انہیں روح سے تو غرض نہ تھی، ہاں جسم سے بے حد

دلچسپی تھی۔ انہیں لباس سے تعرض نہ تھا البتہ سلائی میں چند ٹانکے غلط لگ جانے پر سیخ پا تھے۔ چنانچہ اہل زبان اقبال کی زبان و بیان پر وقتاً فوقتاً اعتراضات کرتے رہتے تھے۔ (یہ اعتراضات جو اخبارات و جرائد میں مطبوعہ مضامین سے بڑھ کر کتابی صورت بھی اختیار کر گئے۔ ملاحظہ ہو:

۱۹۲۸ء میں لاہور سے مطبوعہ حضرات جراح کی ۸۸ صفحات پر مشتمل کتاب "اقبال کی خامیاں" (مرتبہ: درد نکودری)

اقبال نے ان اعتراضات کی بالعموم پرواہ نہ کی۔ اس کی ایک وجہ تو گزشتہ سطور میں بیان کی جا چکی ہے۔ یعنی اقبال نے خود کو روایتی مفہوم میں کبھی بھی شاعر نہ سمجھا تھا اور نہ ایسے شعراء کی بھیڑ میں خود کو دیکھنا پسند کرتے تھے۔

اقبال کے شاعرانہ مقاصد اور محض ایک اہلِ زبان شاعر کے مقاصد میں بُعدالمشرقین تھا۔ اس لیے اقبال سے بطور خاص اس کی توقع بے کار تھی کہ وہ صرف الفاظ کے بل پر ہی شاعری کرے گا۔ پھر زبان و بیان کا مسئلہ ایسا ہے کہ اس میں حرفِ آخر کوئی بھی نہیں۔ میرؔ، سوداؔ، مصحفیؔ، انشاؔ، غالبؔ کون ہے، جس پر ان کے معاصرین نے اعتراضات نہ کیے تھے۔ اقبال تو پھر پنجابی تھا۔ لہٰذا اس پر اہلِ زبان کو اعتراضات کی کچھ ضرورت سے زیادہ ہی گنجائش نظر آتی۔

جب تک تو اقبال خاموش رہا، خاموش رہا۔ لیکن جب جواب دیا تو لفظ و بیان کی سندیں لانے میں اقبال جس طرح سے اساتذہ کے اشعار کے حوالے لے آتے وہ زبان کے گہرے شعور اور فن شاعری کے اصولوں سے گہری واقفیت کے مظہر ہیں۔

"اردو زبان پنجاب میں" اس لحاظ سے بے حد اہم تحقیقی مقالہ ہے کہ اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال کو الفاظ کے تخلیقی استعمال کا سلیقہ ہی نہ تھا بلکہ اس معاملہ میں اس کی معلومات اور مطالعہ کسی بھی اہل زبان شاعر سے فروتر نہ تھا۔ اقبال

کے بارے میں اب تک یہ عام تاثر ملتا ہے کہ اقبال کو حسن بیان کے لوازم اور صنائع بدائع وغیرہ کا اول تو شعور ہی نہ تھا یا اگر شعور تھا تو انہوں نے کبھی ان سے خصوصی دل چسپی کا اظہار نہیں کیا۔ لیکن یہ خیال غلط ہے اور اقبال کے ناکافی مطالعہ کا نتیجہ۔ سید عابد علی عابد نے "شعر اقبال" میں اقبال کا اسی معیار پر جائزہ لیا اور یہ نتیجہ اخذ کیا:

> "جن صنائع لفظی و معنوی کا ذکر بلاغت کی کتابوں میں کیا گیا ہے وہ تمام کی تمام اقبال کے کلام میں موجود ہیں"۔

یہی نہیں بلکہ صرف صنائع بدائع کے لحاظ سے بھی اقبال کے کلام کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چنانچہ نذیر احمد کی تالیف "اقبال کے صنائع بدائع" کے مطالعہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے شاعری کے فنی محاسن کی طرف شعوری توجہ نہ کرتے ہوئے بھی صنائع بدائع کی کل ستر اقسام استعمال کی ہیں۔ یہ سب صرف اس امر کی طرف توجہ دلانے کے لیے تھا کہ اقبال زبان ناآشنا نہ تھا۔ بعض اوقات اس کا لاہوری ہونا آڑے آجاتا تھا۔ اقبال کا مقالہ "اردو زبان پنجاب میں" محض اس لیے اہم نہیں کہ اس میں "ایک منصف مزاج پنجابی" نے دہلوی اور لکھنوی اساتذہ کے اشعار کو اعتراضات کے جواب میں بطور سند پیش کیا۔ بلکہ اس کی اصل اہمیت اس امر میں مضمر ہے کہ علم اللسان کا ماہر نہ ہوتے ہوئے بھی اقبال نے تبدیلی زبان کے عمل سے آگہی کا ثبوت دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> "..... اس بات پر مصر ہیں پنجاب میں غلط اردو کے مروّج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس زبان کا رواج ہی نہ ہو، لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے۔ جو زبان بہمہ وجود کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو۔ اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کا معیار خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات و الفاظ جدید ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے

ہوں، اس کے محاورات وغیرہ کی صحت وعدم صحت کا معیار قائم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے ۔ ابھی کل کی بات ہے اردو جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی ۔ مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا ، اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا ، اور کیا تعجب کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اس کے زیر نگیں ہو جائے ۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو ، وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرزِ بیان اس پر اثر کیے بغیر رہے ۔ علم السنہ کا یہ ایک مسلّم اصول ہے ، جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے ۔ اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے ۔"

اس اقتباس کی آخری سطریں بہت معنی خیز ہیں اور اس عمل کی غماز جسے اردو کے سفر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ اردو کی نشوونما کے تین مراحل مقرر کیے جا سکتے ہیں ، جنوبی ہند ، دہلی اور لکھنو ۔ تینوں مقامات پر اس کا تعلق درباری اور معاصر تہذیب سے رہا جنوبی ہند کی اردو تو خیر کسی نے اردو تسلیم ہی نہ کیا ۔ لہٰذا شمالی ہند میں دہلی لکھنو ہی اس کے دو مراکز قرار پائے ہیں ۔ دونوں شہروں نے اردو زبان و ادب کی نشوونما اور ترقی میں جو قابل قدر کردار ادا کیا ۔ وہ اردو ادب کی تاریخ کا زریں باب ہے ۔ اور کسی صورت میں اس کی اہمیت کم نہیں ہو سکتی ، ۱۸۵۷ء کے بعد کے سیاسی اور اقتصادی حالات نے ان دونوں شہروں کی (اردو کے نقطۂ نظر سے) اہمیت ختم کردی سرسید تحریک کے ملک گیر اثرات کے نتیجے میں اردو کی ترقی میں پانی پت ، علی گڑھ اور حیدر آباد دکن سرفہرست آگئے ، ادھر دہلی اور آگرے کے مہاجرین نے لاہور میں اردو

کی بزم جمائی اور پنجابیوں کو اردو کی حلاوت سے آشنا کیا۔ "انجمن پنجاب" کے مشاعروں، ادبی جلسوں اور بعد ازاں "مخزن" ایسے جرائد کی صورت میں لاہور خیالاتِ نو کی اشاعت کا سب سے پہلا مرکز بن گیا، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پیشتر اس کے کہ دہلی اور لکھنو کے اساتذہ کو احساس ہوتا اردو کی ترقی کا مرکز لاہور منتقل ہو چکا تھا۔ چنانچہ موجودہ صدی کا اردو کی ترقی میں پنجابیوں کے فعال کردار سے آغاز ہوتا ہے۔

اقبال زبان اور تہذیب و تمدن کی باہمی اثر پذیری کو تسلیم کرتے ہیں۔ زبان کا مزاج متعین کرنے میں معاشرتی حالات اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ الفاظ کے اخذ و قبول اور رد و متروک کا عمل ان ہی حالات کا مرہون منت ہوتا ہے۔ تمدنی حالات کے نتیجے میں زبان میں نئے نئے الفاظ شامل ہوتے رہتے ہیں اور اس عمل کے منطقی نتائج کے خلاف مزاحمت زبان کی نشوونما کے عمل اور ذخیرۂ الفاظ کے استعمال پر پابندی کے مترادف ہے۔ معترضین کے جواب میں اقبال ان الفاظ میں اظہار تعجب کرتے ہیں:

> "تعجب ہے کہ میز، کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کر و لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کر دے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو اور باقی باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن یعنی پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے صریح مخالف ہے۔ اور جس کا قائم رکھنا کسی فرد و بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے۔ جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کیے جائیں تو آپ کا عذر بے جا ہوگا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے، جس سے انگریزی نے کئی ایک لفظ بدمعاش،

بازار، لوٹ، چالان وغیرہ لے لیے ہیں۔ اور ابھی لے رہی ہے"

یہ نہ سمجھئے کہ پنجابی ہونے کے ناطے اقبال پنجابی زبان کی بیجا حمایت کر رہے ہیں۔ ایسا نہیں گو یہ درست ہے کہ اقبال نے پنجابی کے حوالے سے بات کی ہے۔ لیکن پس منظر میں وہی عمومی اصول کارفرما ہے۔ جسے زبانوں کی نشوونما کے لیے لازم سمجھا گیا ہے۔ اور وہ ہے زبان میں نئے الفاظ کی شمولیت کا مسئلہ۔ اسی عمل سے زبانیں ترقی پاتی ہیں۔ زبان میں نئے الفاظ کو نیا خون بلکہ خون کے حیات بخش سُرخ خلیے سمجھنا چاہیے کہ اسی سے زبان معاصر زندگی کے معاشرتی تقاضوں اور تمدنی امور سے ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔ اقبال نے اپنے بعض خطوط میں بھی زبان کے بارے میں بعض بصیرت افروز باتیں کی ہیں۔ چنانچہ مولوی عبدالحق کو ۹ر دسمبر ۱۹۳۹ء کے ایک مکتوب میں اس خیال کا اظہار کیا:

"زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں اور نئے نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کی بقا کا انحصار ہے"؛ [۵]

اسی طرح سردار عبدالرب نشتر کے نام ۱۹ر اگست ۱۹۲۳ء کو لکھے گئے خط میں جو لکھا اسے زبان کے بارے میں خود اقبال کا اپنا موقف بلکہ بطور ایک تخلیقی فنکار اس کا منشور بھی قرار دیا جا سکتا ہے:

"زبان کو میں ایک بُت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاقِ

---

[۵] ۔ اقبال نامہ ، حصہ اول ، ص : ۵۶

سلیم کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیئے"۔ لہ

وہ لوگ جو زبان کو سومناتھ کا مندر سمجھتے ہیں اور خود کو اس کا پجاری۔ انہیں اس پر غور کرنا چاہیئے کہ زبان ایک بُت نہیں بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ ہے وہ انسانی ذریعہ جو انسانوں کی مخصوص ضروریات کے مطابق انسانوں کے لیے انسانوں نے وضع کیا ہے۔ اسی لیے "دیوبانی" کوئی نہیں ہے۔ کیونکہ دیو بانی بننے کا مطلب انسانوں اور زندگی کے متنوع مظاہر کے حیات بخش اثرات سے رابطہ منقطع کرنے کے مترادف ہوگا۔ سنسکرت کی مثال نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال نے اپنے ایک اور مضمون "قومی زندگی" میں قانونِ ارتقاء کے نقطۂ نظر سے بات کرتے ہوئے اس کا زبانوں پر اطلاق کر کے زبان میں نئے الفاظ کی اہمیت اور ضرورت کا احساس کرایا ہے:

"ایک زمانہ تھا جب یونانی یا لاطینی اور سنسکرت وغیرہ زندہ زبانیں تھیں؛ مگر اب ایک عرصے سے یہ زبانیں بے جان ہو چکی ہیں۔ ان کی موت کا راز اس قانون کا عمل ہے۔ اور خود پنجابی زبان جس کو ہم روزمرہ استعمال کرتے ہیں۔ اس سے روز بروز متاثر ہو رہی ہے۔ سینکڑوں الفاظ ہیں جو تعلیم یافتہ لوگوں کے روزمرہ استعمال میں ہیں مگر اس زبان میں موجود نہیں۔ اظہارِ خیالات کے جدید طریقے ہماری عقلی ترقی کی وجہ سے پیدا ہوئے ہیں۔ یہ زبان ان کے ادا کرنے سے قاصر ہے۔ ایسے حالات میں یہ لازم ہے کہ اس زبان کا حشر وہی ہو جو اور قدیم زبانوں کا ہوا ہے"

اسی کے ساتھ اقبال کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

الفاظ کے پیچوں میں الجھتے نہیں دانا   غواص کو مطلب ہے صدف سے کہ گہر سے؟

لہ ۔ اقبال نامہ ، حصہ دوم ، ص : ۸۵

اور اسی پر یہ مضمون ختم کیا جا سکتا ہے کہ شاعر اقبال کا فنی منصب اس سے واضح ہو جاتا ہے ۔ وہ فنی منصب جس سے تشریح اس کی نثر سے بھی ہو جاتی ہے ۔

"علم الاقتصاد"

(تجزیاتی مطالعہ)

(۱) "علم الاقتصاد"

(یعنی سیاستِ مدن)

مصنف، شیخ محمد اقبال ایم اے۔ اسسٹنٹ پروفیسر گورنمنٹ کالج، لاہور،

یہ قابل قدر کتاب شیخ صاحب نے جس عرق ریزی سے لکھی ہے اور جس محنت سے انہوں نے علم الاقتصاد کے دقیق اصول کو واضح کیا ہے۔ اس کا اندازہ صرف وہی لوگ کر سکتے ہیں جن کو علمی کتابیں پڑھنے کا اتفاق ہوتا رہتا ہے۔ توضیحِ اصول کے ساتھ مصنف نے ہندوستان کے موجودہ تمدنی، اخلاقی اور اقتصادی حالات کی طرف لطیف اشارات کیے ہیں۔ جن سے پڑھنے والے کی نظر وسیع ہوتی ہے۔ اور اسکو مسائل اقتصاد پر آزادانہ طور پر غور و فکر کرنے کی تحریک ہوتی ہے۔ زرِ نقد کی ماہیت پر جو لکھا ہے۔ ایک خاص منطقیانہ دلچسپی رکھتا ہے جس سے ایک عقلی مسرت حاصل کرنے کے علاوہ بعض اہم مسائل پر عجب قسم کی روشنی پڑتی ہے۔ ہم امید کرتے ہیں کہ

اردو لٹریچر میں یہ قابل قدر اضافہ وقعت کی نگاہ سے دیکھا جائے گا۔ اور ان کے مسائل پر کما حقہٗ غور کیا جائے گا۔ کیونکہ ہندوستان کی آئندہ قسمت کا دارومدار زیادہ تر اس ملک کے موجودہ اقتصادی حالات پر منحصر ہے۔ اب وقت اس بات کا متقضی ہے کہ پبلک کم وزنی لٹریچر سے دستبردار ہو کر ان کتابوں کی طرف توجہ کرے، جن کا موضوع انسان کی عملی زندگی اور اس کے تمدنی حالات پر غور کرنا ہے، اس کی قیمت صرف ایک روپیہ ہے۔ علاوہ محصول ڈاک "!

("مخزن" ، اپریل ۱۹۰۷ء)

کسی کتاب کے بارے میں لکھے جانے والے علمی مضمون کا اس کتاب کے اشتہار سے آغاز کوئی نیک فال نہیں کہ تمام تر توصیف کے باوجود اشتہار اشتہار ہی ہوتا ہے۔ لیکن آج سے ستر برس قبل کا یہ اشتہار، اشتہار کم اور ایک تنقیدی شذرہ زیادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی شمولیت کی یہ وجہ بھی نہیں اور نہ ہی اشتہار کو تنقیدی اشارات کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یہ اشتہار اپنی تاریخی اہمیت کی بنا پر شامل مضمون کیا گیا کہ آج علامہ اقبال کے بارے میں ہر نوع کے دستیاب مواد کی اہمیت برحق ہے۔ اور پھر وہ مواد تو اور بھی اہم ثابت ہو گا جو اقبال کی ایک ایسی کتاب کے بارے میں، جس کے بارے میں آج سے چند سال قبل کوئی کچھ بھی نہ جانتا تھا۔ یہ تو ۱۹۶۱ء میں اقبال اکادمی کراچی نے اسے طبع کیا تو اقبال شناسوں کو اقبال کی ایک نادر تالیف کے مطالعے کا موقع ملا۔ ایسی تالیف جسے اقبال نے اپنی "علمی کوششوں کا پہلا ثمر" قرار دیا۔

ایم اے پاس کرنے کے بعد اقبال ۱۳ رمئی ۱۸۹۹ء کو اورینٹل کالج میں میکلوڈ عربک ریڈر بن گئے جہاں انہوں نے مئی ۱۹۰۳ء تک کام کیا۔ (لیکن اس کے ساتھ وہ گورنمنٹ کالج لاہور اور اسلامیہ کالج لاہور میں بھی جزوقتی ملازمتیں کرتے رہے)

اورنٹیل کالج کی سالانہ رپورٹ دبابت ۱۹۰۱ء- ۱۹۰۲ء) میں اقبال کے تصنیفی کام کے بارے میں معلومات ملتی ہیں۔

(۱) سبٹس (STUBBS) کی "EARLY PLANTAGENENTS" اردو تلخیص و ترجمہ۔

(۲) واکر (WALKER) کی "POLITICAL ECONOMY" اردو ترجمہ و تلخیص

(۳) علم الاقتصاد پر ایک زیر تحریر کتاب[1]۔

گو ۱۹۰۳ء کی رپورٹ میں اس کتاب کا حوالہ نہیں ملتا۔ لیکن قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہی وہ کتاب ہے کیونکہ یہ کتاب ۱۹۰۳ء ہی میں طبع ہوئی تھی۔ گو ان کی شاعری کے مقابلے میں اس کا اتنا چرچا نہ ہوا لیکن معلوم ہوتا ہے کہ علامہ اقبال اسے خاصی اہمیت دیتے تھے، چنانچہ حیدرآباد (دکن) میں ہائی کورٹ کی جج شپ کیلئے علامہ اقبال نے ۱۵/اپریل ۱۹۱۷ء کو جو مراسلہ مہاراجہ کشن پرشاد شاد کو لکھا اس میں اپنی تعلیمی اور تصنیفی کارگزاریوں کے ضمن میں یہ بھی لکھا :

"علم اقتصادیات پر اردو میں سب سے مستند کتاب میں نے لکھی ہے"[2]

"علم الاقتصاد" کے دیباچہ میں اقبال نے اپنے دائرہ کار کی یوں وضاحت کی :

"یہ کتاب کسی خاص انگریزی کتاب کا ترجمہ نہیں بلکہ اس کے مضامین مختلف مشہور اور مستند کتب سے اخذ کیے گئے ہیں اور بعض جگہ میں نے اپنی ذاتی رائے کا بھی اظہار کیا ہے۔ مگر اسی صورت میں جہاں مجھے

---

[1] "کلاسیکی ادب کا تحقیقی مطالعہ" از ڈاکٹر وحید قریشی، ص : ۳۴۸

[2] ایضاً ص : ۳۰۶

اپنی رائے کی صحت پر پورا اعتقاد تھا"

"علم الاقتصاد" کے ضمن میں بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر اقبال کو اقتصادیات سے اتنی دلچسپی کیسے پیدا ہوئی، کہ انہوں نے ایک باضابطہ کتاب لکھ ڈالی۔ اقبال نے بی اے انگریزی، عربی اور فلسفہ کے ساتھ کیا تھا، جب کہ ایم اے فلسفہ میں! میرے خیال میں اقتصادیات سے یہ دلچسپی اپنے شوق کی نہ تھی بلکہ ملازمت کی بناء پر تھی۔ اورنٹیل کالج میں میکلوڈ عربک ریڈر کی حیثیت سے علامہ کے فرائض میں پنجاب یونیورسٹی کی معرفت چھپنے والی کتابوں کا اہتمام کرنا اور انگریزی اور عربی کی ادبیات اور سائنس یا دیگر علوم وفنون کے موضوعات پر اردو تراجم کرنا شامل تھا۔ اسی لیے اقبال نے تاریخ اور اقتصادیات پر سٹبس اور واکر کی کتابوں کی تلخیص اور تراجم کیے"۔ "علم الاقتصاد" میں کئی مقامات پر حوالے ملتے ہیں۔ اس لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اقبال نے واکر کی جس کتاب کی تلخیص کی تھی، اسی کو پھیلا کر اور اپنی آراء شامل کر کے "علم الاقتصاد" کی صورت دے دی ہو۔ ہر چند کہ دیباچہ میں واکر کا نام نہیں لیا گیا۔ ایک امر اور بھی قابل غور ہے کہ دوران تدریس اقبال بی اے کے طلبہ کو تاریخ کے علاوہ اقتصادیات بھی پڑھاتے تھے، ان دنوں فیوسٹ

( ) کی" "داخل نصاب

تھی۔ ظاہر ہے کہ اپنے طلبہ کے لیے نوٹس تیار کرنے کے لیے بھی اقبال نے اقتصادیات کے موضوع پر مزید کتب کا مطالعہ کیا ہوگا۔ یوں جو مواد دستیاب ہوا وہ بالآخر اس کتاب کی صورت اختیار کر گیا[1] اس قیاس سے اقبال کے کام کی اہمیت کو کم کرنا مقصود نہیں

---

[1] ۔ کتاب میں ایسے مواقع ملتے ہیں جہاں اقبال نے اس کتاب کے ضمن میں طلبہ کا تذکرہ کیا ہے۔ مثلاً :-

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

بلکہ صرف اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات اور "علم الاقتصاد" کی تحریر کے اسباب اجاگر کرنا ہے۔ اقتصادیات سے دلچسپی کے محرکات خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں لیکن ایک بات ہے کہ تدریسی اور تعلیمی تقاضوں کی عدم موجودگی میں بھی یہ دلچسپی برقرار رہی، جس کا اندازہ ممتاز حسن کے اس بیان سے ہوجاتا ہے:

"خود اقبال نے مجھ سے بیان کیا کہ کیمبرج کے زمانے میں انہیں وقتاً فوقتاً یہ احساس ہوتا تھا کہ فلسفے میں ان کا انہماک ضرورت سے زیادہ بڑھ گیا ہے۔ چنانچہ اس احساس کے پیش نظر وہ کیمبرج کی دانش گاہ میں گاہے گاہے اقتصادیات کے درس میں شریک ہوا کرتے تھے، تاکہ اپنی شخصیت میں توازن قائم رکھ سکیں"۔ [1]

توازن کا لفظ بہت معنی خیز ہے گویا اقبال اقتصادیات سے وہی کام لیتے رہے جو بعض

(گزشتہ صفحے کا حاشیہ)

(۱) "..... تاہم اس خیال سے کہ طلبہ کو علوم کی باہمی استمداد کا طریق معلوم ہو..." (ص ۹۷) بعض مقامات پر بحث آگے بڑھانے کے لیے اس لیے احتراز کیا یہ ایک ابتدائی نوعیت کی کتاب ہے، مثلاً: (۱) "لیکن ہم اس کا مفصل ذکر اس ابتدائی کتاب میں کرنا چاہیئے۔ ص : ۱۴۸

(۲) "... یہ ابتدائی کتاب اس کے لیے موزوں نہیں..." (ص : ۱۵۳)

(۳) "..... یہ بحث علم الاقتصاد کے مبتدی کی سمجھ میں نہیں آسکتی"۔ (ص ۲۰۲)

.... کہیں اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ کالج کے طلبہ کی ضروریات کو مدنظر رکھتے ہوئے اقبال نے ایک نصابی کتب لکھی؟

[1] "علم الاقتصاد" (پیش لفظ، ص : ۳)

لوگ تفریحی ادب یا سنسنی خیز ناولوں سے لیتے ہیں۔ اس بارے میں اب وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ بعد میں اقتصادیات سے ان کی دلچسپی کا کیا عالم رہا۔ ہو سکتا ہے فلسفہ، شعر اور سیاست سے بڑھتی ہوئی دلچسپی نے اقتصادیات کے مزید مطالعہ کا موقع نہ دیا ہو لیکن اتنا تو طے ہے کہ کتابوں کے برعکس اقبال نے اقتصادیات کو ہم عصر زندگی سے سیکھا اور پھر اپنے افکار میں سمو کر اشعار کی صورت میں یوں پیش کیا کہ پوری قوم کے لیے ایک ضابطہ بن گیا۔

"علم الاقتصاد" کے مطالعہ کے ضمن میں یہ سوال بنیادی اہمیت کا ہے کہ ۱۹۰۳ء میں طبع ہونے والی اس کتاب کی اہمیت آج کس لحاظ سے ہے؟ کیا محض اس بناء پر کہ یہ علامہ کی اولیں کتاب ہے؟ یا اس لیے کہ اسے اردو میں اقتصادیات کے موضوع پر اولیں تالیف قرار دیا جاتا ہے؟ اگر صرف یہ دونوں وجوہات ہوں تو اس صورت میں "علم الاقتصاد" کی محض تاریخی اہمیت بنتی ہے۔ آج اقبال ہمارے لیے پارس ہیں، اس لیے انہوں نے لوہے کے جس ٹکڑے کو بھی چھوا وہ ہمارے لیے سونا ہے۔ لہٰذا علامہ کی کتاب ہونے کے ناطے یہ قابل قدر اور قابل توجہ ہے۔ گو اقتصادیات کے موضوع پر اولیں کتاب لکھنا بذاتِ خود ایک علمی اعزاز ہے، لیکن یہ اعزاز اس بناء پر دائمی نہیں رہ سکتا کہ گزشتہ پون صدی میں اقتصادیات کے موضوعات میں جو وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوئی اور جس تیز رفتاری سے نظریات و تصورات میں انقلابات آئے، ان کی بناء پر آج سے ۷۴ برس قبل کی تالیف محض نفس موضوع اور مواد کی پیش کش پر زندہ نہیں رہ سکتی۔ علمی کتابیں صرف عصری تقاضوں پر اثر اندازی کی صلاحیت سے زندہ رہا کرتی ہیں۔ علمی اور عملی زندگی کی ضروریات کی تکمیل میں ان کی بقاء کا راز مضمر ہے۔ اسی لیے ہزاروں کتابوں کے مقابلے میں مارکس کی "سرمایہ" زندہ ہے۔ اپنی تمام تر نزاعی حیثیت کے باوجود!

سوال یہ ہے کہ کیا اس کتاب کو اس موضوع پر واقعی اولیت حاصل ہے؟ دراصل "علم الاقتصاد" کی اشاعتِ ثانی کے موقع پر اس کے مقدمہ نگار نے اس کتاب کو اردو میں اقتصادیات کے موضوع پر اولیں تالیف قرار دیا تھا۔ وہاں سے یہ رائے ایسی عام ہوئی کہ اس کتاب پر تمام لکھنے والے اسے اردو میں اقتصادیات پر پہلی تالیف قرار دیتے گئے جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہے کیونکہ مولوی میر حسن کی مرتبہ کتابیات "مغربی تصانیف کے اردو تراجم" سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال سے تقریباً نصف صدی قبل اس موضوع پر کتب کے تراجم کا آغاز ہو چکا تھا، چنانچہ ویلنڈ کی "پولیٹیکل اکانومی" کا ترجمہ بعنوان "معاشیات" ۱۸۴۶ء میں دہلی کالج کی "دہلی ورنیکلر ٹرانسلیشن سوسائٹی" کے زیر اہتمام کیا جا چکا تھا۔ (ص: ۵۹) سرسید احمد خاں کی قائم کردہ سائنٹیفک سوسائٹی نے دیگر انگریزی علوم کی مانند اقتصادیات کی طرف بھی توجہ دی۔ خاص طور پر معاشی اصطلاحات کے ترجموں میں بڑے سلیقے سے کام لیا گیا تھا۔ اس وجہ سے ان میں سے بعضوں نے یا تو اپنی اصلی حالت میں یا بہ اندازِ تغیر اردو میں مستقل جگہ حاصل کر لی"۔ (ص ۷۱) ۱۸۶۵ء میں سائنٹیفک سوسائٹی نے رسالہ "علم انتظام مدن" شائع کی۔ یہ کتاب جامع آکسفورڈ کے سابق پروفیسر معاشیات مسٹر ناساویلیم سینئر کی تصنیف "پولیٹیکل اکانومی" کا اردو ترجمہ ہے ... یہ رسالہ بھی علی گڑھ میں سرسید کے خانگی مطبع میں چھپا ہے۔ کتاب کے آغاز سے قبل فہرست کے بعد کے صفحوں پر سرسید نے بابو رام کالی اور رائے شنکر داس صاحبین کا شکریہ اس لیے ادا کیا ہے کہ انہوں نے پچاس پچاس صفحوں کا ترجمہ کر دیا۔ اس رسالہ میں اکثر معاشی اصطلاحات کے ترجمے درج کیے گئے ہیں"۔ (ص: ۷۲،۷۳) سائنٹیفک سوسائٹی نے ۱۹۶۹ء میں جان اسٹورٹ مل کی کتاب "رڈیمنٹر آف پولیٹیکل اکانومی" کے پہلے حصے کا ترجمہ اصولِ سیاست مدن کے نام سے شائع کیا۔ مترجم پنڈت دھرم نرائن دہلوی ہے۔ دیباچہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پنڈت دھرم نرائن نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں

ویلینڈ کے مختصر رسالہ کا ترجمہ کیا تھا اور اس کو سوسائٹی علم مفیدہ نے کہ بہ اعانت مدرسہ دہلی کے ترویج علوم میں مصروف تھی، ۱۸۴۵ء میں چھپوایا تھا" (ص : ۴۷) متذکرہ کتب کے علاوہ ڈاکٹر وٹیلے کی معاشیات پر تقریروں کا ترجمہ لاہور سے ۱۸۶۵ء میں طبع ہوا تھا، (ص ، ۸۳) جب کہ مل کی پرنسپلز آف پولیٹیکل اکانومی کا ابوالحسن نے ۱۸۹۰ء میں لکھنو سے "معلم السیاست" کے نام سے ترجمہ شائع کیا، (ص : ۹۹) اقتصادیات سے بالواسطہ یا بلاواسطہ تعلق رکھنے والی ان کتابوں کی موجودگی میں "علم الاقتصاد" کے سر اولیت کا سہرا کیسے باندھا جا سکتا ہے ؟

میری دانست میں . . . . اور اس سے یقیناً اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے. علم الاقتصاد کی اصل اہمیت محض اقبال سے منسوب ہونے میں مضمر نہیں بلکہ اس لیے کہ آج اس کتاب کے تناظر میں علامہ اقبال کی شاعری میں اقتصادی مسائل سے بحث کو سمجھنے کے لیے ایک نیا زاویہ مل جاتا ہے. اس کتاب کی تالیف کے وقت گو بحیثیت شاعر اقبال کی شہرت پھیل چکی تھی لیکن وہ ابھی تک محض شاعر تھے. حکیم الامت نہ بنے تھے. اس لیے یہ کتاب علامہ اقبال کی فکر سازی کے زمانے سے متعلق ہونے کی بناء پر قابلِ توجہ بن جاتی ہے.

کتاب کے دیباچہ میں اقبال نے علم الاقتصاد کی تعریف کرتے ہوئے اسے انسانی زندگی سے بیک وقت وابستہ اور جدا قرار دیتے ہوئے یوں لکھا:

> "علم الاقتصاد" انسانی زندگی کے معمولی کاروبار پر بحث کرتا ہے. اور اس کا مقصد اس امر کی تحقیق کرنا ہے کہ لوگ اپنی آمدنی کس طرح حاصل کرتے ہیں. اور اس کا استعمال کس طرح کرتے ہیں. پس ایک اعتبار سے تو اس کا موضوع دولت ہے اور دوسرے اعتبار سے یہ اس وسیع علم کی ایک شاخ ہے جس کا موضوع خود انسان ہے . . . . اس زمانے میں سوال یہ

پیدا ہوا ہے کہ آیا مفلسی بھی نظمِ عالم میں ایک ضروری جزو ہے؟ کیا ممکن نہیں کہ ہر فرد مفلسی کے دکھ سے آزاد ہو؟ کیا ایسا نہیں ہو سکتا ہے کہ گلی کوچوں میں چپکے چپکے کراہنے والوں کی دل خراش صدائیں ہمیشہ کے لیے خاموش ہو جائیں اور ایک درد مند دل کو ہلا دینے والے افلاس کا دردناک نظارہ ہمیشہ کے لیے صفحۂ عالم سے حرفِ غلط کی طرح مٹ ؛ اس سوال کا شافی جواب دینا علم الاقتصاد کا کام نہیں، کیونکہ کسی حد تک اس کے جواب کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے۔ جن کو معلوم کرنے کے لیے اس علم کے ماہرین کوئی خاص ذریعہ اپنے ہاتھ میں نہیں رکھتے، مگر چونکہ اس جواب کا انحصار زیادہ تر ان واقعات اور نتائج پر بھی ہے جو علم الاقتصاد کے دائرہ تحقیق میں داخل ہیں۔ اس واسطے یہ علم انسان کے لیے انتہا درجہ کی دلچسپی رکھتا ہے اور اس کا قریباً قریباً ضروریاتِ زندگی میں سے ہے؟

(ص : ۲۳ - ۲۴)

ان سطروں میں دو باتیں قابلِ غور ہیں۔ ایک تو یہ کہ اقبال انسانی زندگی کو دکھ اور کرب سے آزاد دیکھنا چاہتے ہیں۔ اور دوسری بات یہ ہے جو بے حد اہم ہے ... یہ ہے کہ وہ غربت کی وجہ دریافت کرنے میں اقتصادیات کے کردار کے بارے میں مشکوک ہیں۔ کیونکہ ان کی دانست میں اس کے جواب کا انحصار انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں پر ہے۔

بالفاظ دیگر اقبال کی دانست میں زندگی میں تقسیم دولت کا نظام اقتصادی اصولوں کے تابع ہونے کے برعکس ایک نظامِ اخلاق کے تابع ہے ..... لیکن ظاہر ہے ایسا نہیں۔ یہ اقتصادیات ہی تو ہے جس نے تقسیم دولت سے نظامِ زیست میں جنم لینے والی طبقاتی تقسیم کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ وجوہات پر بھی روشنی ڈالی، اس لیے اقبال کا اتنی بڑی حقیقت کو محض "انسانی فطرت کی اخلاقی قابلیتوں" کے تابع کر دینا باعث تعجب ہے

اس تعجب میں اس وقت اور بھی اضافہ ہو جاتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ اقبال غیر منصفانہ تقسیمِ دولت کے تصور سے نا آشنا نہ تھے۔ لگان پر بحث کے دوران یوں لکھا:

"جوں جوں آبادی بڑھتی ہے ضرورت ان زمینوں کو کاشت میں لانے پر مجبور کرتی ہے۔ جو اس سے پہلے غیر مزروعہ پڑی تھیں، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو زمینیں افزائش آبادی سے پیشتر کاشت کی جاتی تھیں۔ ان کا لگان بڑھ جاتا ہے۔ زمیندار روز بروز دولت مند ہوتے جاتے ہیں۔ حالانکہ یہ مزید دولت جو ان کو ملتی ہے نہ ان کی ذاتی کوششوں اور نہ ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار بڑھنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بلکہ صرف آبادی کی زیادتی سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کی ذاتی کوششیں اور ان کی زمینوں کے محاصل کی مقدار میں کوئی فرق نہیں آتا۔ پھر ان کا کوئی حق نہیں کہ وہ دولت مند ہوتے جائیں کوئی وجہ نہیں کہ آبادی کی زیادتی سے قوم کے خاص افراد کو فائدہ پہنچے، اور باقی قوم اس سے محروم رہے اگر یہ فائدہ ان کی ذاتی کوششوں یا ان کی زمینوں کے محاصل کے بڑھ جانے کا نتیجہ ہوتا تو ایک بات تھی لیکن جب ان کی دولت مندی کے یہ اسباب نہیں تو صاف ظاہر ہے کہ ان کی امیری صریحاً اصولِ انصاف کے خلاف ہے۔"

(ص ، ۱۵۲ - ۱۵۳)

یہاں اقبال نے واضح الفاظ میں غیر منصفانہ تقسیمِ دولت کی اساس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اقبال کے وقت تک مارکس اور اینگلز کی تصانیف نہ صرف عام تھیں بلکہ ان نظریات کا چرچا بھی تھا گو اقبال نے کسی موقع پر بھی ان دونوں کے نام[1] نہیں لیے لیکن

---

[1]۔ حاشیہ اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

مندرجہ بالا بیان کو جس طرح ختم کیا گیا اس سے واضح ہوتا ہے کہ اقبال مارکس کے تصورات سے آگاہ تھے، چنانچہ لکھتے ہیں :

"ان نتائج کو ملحوظ رکھ کر بعض محققین نے بڑے زور شور سے ثابت کیا ہے کہ یہ سب ناانصافی جائداد شخصی سے پیدا ہوتی ہے، جس کا وجود قومی بہبود کے لیے انتہا درجے کا مضرت رساں ہے. پس حکماء کے اس فریق کے نزدیک زمین کسی خاص فرد کی ملکیت نہیں بلکہ قومی ملکیت ہونی چاہیئے. باالفاظ دیگر یوں کہو کہ لگان کی یہ زائد مقدار جو آبادی کی زیادتی کے سبب سے پیدا ہوتی ہے. سرکار یا قوم کا حق ہے نہ کہ زمینداران کا."

(ص : ۱۵۳)

یہاں واضح طور سے اقبال مارکس کے "زائد قدر" ("SURPLUS VALUE") کے نظریے کا حوالہ دے رہے ہیں گو انہوں نے اس نظریہ سے وابستہ تمام جزئیات اور امکانات کو اجاگر کرنے کی کوشش نہیں کی. اقبال نے ایک اور موقع پر بھی اسی خیال کا اظہار کیا ہے :

"سوال یہ ہے کہ پیداوار محنت کی یہ زیادتی کس کا حق ہے؟ زمیندار کا؟ ہرگز نہیں! کیونکہ اس مصالح میں کوئی زیادتی نہیں ہوئی، جس کو

(گزشتہ صفحے کا حاشیہ)

اقبال نے بیشتر مقامات پر "ایک مصنف" (ص : ۹۱)، "بعض مصنفین" (ص : ۶۷) وغیرہ سے کام چلایا ہے لیکن جن مصنفین کے اسما ملتے ہیں، ان میں مالتھس اور واکر کے سب سے زیادہ حوالے ملتے ہیں. دیگر ماہرین کے اسما یوں ہیں : جے ایس مل (ص : ۶۴) ریکارڈو، سمتھ، مل (ص : ۷۷) اور سپنسر (ص : ۲۰۲)

زمین سے نکال کر اشیاءِ تجارتی کی تیاری میں صرف کیا جاتا تھا۔ اس کی مقدار وہی ہے، جو پہلے صرف ہوا کرتی تھی، بلکہ دست کاروں کی کفایت شعاری کی وجہ سے نسبتاً کم ہوگئی ہے۔ لہٰذا مصالح مذکورہ کی مانگ میں کوئی تغیر نہ آنے کی وجہ سے ادنیٰ درجہ کی زمینوں کو کاشت میں نہیں لانا پڑتا، جس سے لگان یعنی زمیندار کے حصے کی مقدار میں اضافہ ہو جائے۔ علیٰ ہٰذا القیاس یہ زیادتی ساہوکار کا بھی حق نہیں ہے۔ کیونکہ سرمائے کی مانگ بدستور وہی ہے۔ جو پہلے تھی، کوئی وجہ نہیں کہ شرح سود یعنی ساہوکار کا حصہ نسبتاً بڑھ جائے۔ جب کہ سرمائے کی مانگ میں کوئی اضافہ نہ ہو۔ بلکہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا ساہوکار کے حصے کو الٹا کم کرتا ہے کیونکہ کاریگر دست کار کو بالعموم اشیاء تجارت کی تیاری کے لیے اس قدر اوزاروں کی ضرورت نہیں ہوتی۔ جس قدر کہ بھدا کام کرنے والے بے ہنر دست کار کو۔ کاریگر تھوڑے اوزاروں کی مدد سے بھی اپنا کام بخوبی کر سکتا ہے۔ لہٰذا وہ مجموعی طور سے سرمائے کی مانگ کو کم کرتا ہے یا بالفاظِ دیگر شرح سود کم کرتا ہے۔ کیونکہ وہ اس مقدار کو استعمال میں لائے جانے سے بچاتا ہے۔ جو بصورت دیگر اوزاروں کے لیے صرف کرنی پڑتی۔ اسی استدلال کی بناء پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ پیداوار محنت کی یہ زیادتی کارخانہ دار کا حق بھی نہیں ہے۔ کیونکہ کارخانہ دار کا حصہ یا منافع صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتا ہے، جب کہ کارخانہ داروں کی مقدار زیادتی ہو..... اور یہ کوئی ضرور نہیں کہ دست کاروں کا کاریگری میں ترقی کرنا کارخانہ داروں کی زیادتی مقدار کا مستلزم ہو بلکہ دستکاروں کے ہنر اور کاریگری میں ترقی کرنے سے لیاقت انتظامی کا معیار بڑھ

جاتا ہے جس سے ناقابل کارخانہ داروں کا وجود معطل ہو جاتا ہے اور وہ دائرہ تجارت سے روز بروز خارج ہوتے جانے کا میلان رکھتے ہیں، جس کے یہ معنی ہیں کہ کارخانہ داروں کی تعداد کم ہو جانے کے باعث ہشیار اور قابل کارخانہ داروں کا منافع کم ہو جاتا ہے، لہٰذا ثابت ہوا کہ پیداوار محنت کی زیادتی جو دست کاروں کی ذاتی ترقی سے پیدا ہوتی ہے، خود دست کاروں کا حق ہے. زمینداروں، ساہوکاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں۔"

(ص : ۱۷۷-۱۷۸)

یہ طویل اقتباس اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ اس میں محنت اور منافع کے باہمی تعلق کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ علامہ اقبالؒ نے کھل کر اس امر پر زور دیا کہ دست کاروں کی محنت کا ثمران کے لیے ہونا چاہیے" زمینداروں، ساہوکاروں اور کارخانہ داروں کو اس سے کوئی واسطہ نہیں"۔ اقبال نے اس ضمن میں جو کچھ لکھا وہ بالکل غیر جذباتی انداز میں علمی معروضیت کے ساتھ لکھا ہے. چنانچہ ایک اور جگہ پر اجرت اور منافع کے باہمی تعلق کو اجاگر کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

"شرحِ منافع کے متعلق یہ ضروری اصول قائم ہوا کہ شرح منافع مصارف پیدائش اور اس مدت کے ساتھ جس میں منافع کی کل مقدار حاصل ہو نسبت معکوس رکھتی ہے"۔

اسی ذرا سی بات کو نہ سمجھنے کے باعث بعض محققین نے بڑی بڑی غلطیاں کھائی ہیں. وہ یہ سمجھتے ہیں کہ منافع کی مقدار صرف اسی صورت میں زیادہ ہو سکتی ہے. جب کہ اجرت کی مقدار زیادہ ہو.... لہٰذا ان حکماء کے نزدیک کارخانہ داروں اور محنتوں کے سود و زیاں کے درمیان ایک

قسم کا ضروری تناقص ہے یا یوں کہو کہ ایک کا نفع اور دوسرے کا نقصان ہے ، لیکن ..... شرح منافع کے تعین میں مدت کو بھی بڑا دخل ہے. یعنی اگر سرمائے اور منافع کے مقادیر میں کوئی تغیر پیدا نہ ہو تو جس مدت میں منافع کی ایک خاص مقدار حاصل ہوتی ہے. اس مدت کے کم ہو جانے سے بالفاظِ دیگر یوں کہو کہ اشیار تجارتی کے بہت فروخت ہو جانے سے شرح منافع بڑھ جاتی ہے ، اور اس مدت کی زیادتی سے شرح منافع کم ہو جاتی ہے. خواہ اجرت کی مقدار میں فرق ہو یا نہ ہو.....“

(ص : ۱۶۳ : ۱۶۴)

مندرجہ بالا تمام اقتباسات سے علامہ اقبال کی سوچ کا رخ عیاں ہے وہ مارکس اور اشتراکیت کا نام نہیں لیتے لیکن یہ طرزِ استدلال وہی ہے ، اور ان آراء کے تناظر میں مارکس ، لینن اور سرمایہ و محنت کے موضوع پر لکھی گئی نظمیں ایک نئی جہت اختیار کر لیتی ہیں . لیکن معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں علامہ کو اقتصادیات کے اس پہلو سے چنداں دلچسپی نہ رہی . بلکہ عمر کے آخری دور میں تو وہ اس اندازِ نظر ہی کے مخالف ہو گئے تھے . اس کی شہادت اس خط سے بھی ملتی ہے جو علامہ نے روزنامہ زمیندار لاہور میں چھپوایا تھا . ہوا یہ کہ ۲۴ جون ۱۹۲۳ء کے اخبار میں ایک صاحب نے علامہ کی نظم ”خضرِ راہ“ اور پیامِ مشرق کی بعض منظومات کے مطالعے سے اقبال کو اشتراکی ثابت کیا . علامہ اس پر سخت ناراض ہوئے اور اس کی تردید میں یوں لکھا ،

” بولشویک خیالات رکھنا میرے نزدیک دائرہ اسلام سے خارج ہو جانے کے مترادف ہے . اس واسطے اس تحریر کی تردید میرا فرض ہے . میں مسلمان ہوں ، میرا عقیدہ ہے اور یہ عقیدہ دلائل و براہین پر مبنی ہے کہ انسانی جماعتوں کے اقتصادی امراض کا بہترین علاج قرآن مجید نے

نے تجویز کیا ہے اس میں شک نہیں کہ سرمایہ داری کی قوت جب حد اعتدال سے تجاوز کر جائے تو دنیا کے لیے ایک قسم کی لعنت ہے. لیکن دنیا کو اس کے مضر اثرات سے نجات دلانے کا طریقہ یہ نہیں کہ معاشی نظام سے اس قوت کو خارج کر دیا جائے، جیسا کہ بولشویک تجویز کرتے ہیں. قرآن کریم نے اس قوت کو مناسب حدود کے اندر رکھنے کے لیے قانونِ میراث اور زکوٰۃ وغیرہ کا نظام تجویز کیا ہے، اور فطرتِ انسانی کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہی طریقہ قابلِ عمل بھی ہے. روسی بالشویزم یورپ کی ناعاقبت اندیش اور خود غرض سرمایہ داروں کے خلاف زبردست ردعمل ہے. لیکن حقیقت یہ ہے کہ مغرب کی سرمایہ داری اور روسی بالشویزم دونوں افراط و تفریط کا نتیجہ ہیں. اعتدال کی راہ وہی ہے. جو قرآن حکیم نے ہمیں بتائی ہے مجھے افسوس ہے کہ مسلمانوں نے اسلام کے اقتصادی پہلو کا مطالعہ نہیں کیا، ورنہ ان کو معلوم ہوتا کہ اس خاص اعتبار سے اسلام کتنی بڑی نعمت ہے اور مجھے یقین ہے کہ خود روسی قوم بھی اپنے موجودہ نظام کے نقائص تجربے سے معلوم کر کے کسی ایسے نظام کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہو جائے گی جس کے اصول اساسی یا تو خالص اسلامی ہوں گے یا ان سے ملتے جلتے ہوں گے۔[1]

علامہ کے خیالات میں یہ انقلاب کیوں آیا؟ یہ اساسی نوعیت کا سوال ہے اور اس سوال کی اہمیت یوں بڑھ جاتی ہے کہ "علم الاقتصاد" کے مندرجہ بالا مباحث اور "خضرِ راہ"، "ساقی نامہ"، "لینن"، "فرمانِ خدا (فرشتوں سے)"، اور "سرمایہ و محنت" ایسی نظموں

---

[1] گفتارِ اقبال" ص: ۶-۷

کے بعد اقبال نے اپنا موقف کیوں تبدیل کیا اور وہ بھی اس حد تک کہ دائرہ اسلام سے خارج ہو جانے کا مسئلہ بن جائے؟

اس سوال کے تشفی بخش جواب کے لیے "علم الاقتصاد" کی طرف رجوع کرنا تو بالکل بے سود ہوگا کیونکہ یہ ابتدائی دور کی تالیف ہے۔ وہ دور کہ اقبال ابھی حکیم الامت نہ بنے تھے۔ منظومات اور اشعار سے بھی بات سمجھ میں نہ آئے گی کیونکہ اقبال نے مختلف عصری اثرات کے تحت مختلف اوقات میں جو نظمیں لکھیں یا اشعار کہے وہ اس بناء پر فکر اقبال کا درست تناظر مہیا نہیں کرتے کہ بعد میں اقبال نے ان کے برعکس اشعار بھی کہے۔ فکر اقبال جامد نہ تھا بلکہ تغیر پذیر رہا ہے۔ اسی لیے آج ہمیں مختلف نظموں میں مختلف اقبال نظر آتے ہیں، اور اسی لیے اقبال پر تضاد بیانی کا اعتراض بھی کیا جاتا رہا ہے۔ اقبال ایک وقت تک روسی انقلاب اور اشتراکیت سے متاثر رہے تھے لیکن بعد میں جب انہوں نے اسلام کے ذریعے ایک مکمل ضابطۂ حیات کی تشکیلِ نو کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر دیا۔ تو پھر انہیں یہ سب محض "مساواتِ شکم" نظر آنے لگا۔ اور اسی لیے انہوں نے اسے مسترد کر دیا۔ شاید اسی لیے انہوں نے "علم الاقتصاد" کی اشاعتِ ثانی کی ضرورت محسوس نہ کی ہو۔

اقبال مسلم مفکرین کی اکثریت سے اس بناء پر ممتاز ہیں کہ باقی صرف مسلم مفکر تھے اور کچھ نہ تھے۔ انہوں نے پہلے سے یہ طے کر رکھا تھا کہ بحیثیت ایک مسلمان اسلام کی ہر بات درست ہے۔ اس لیے اول تو انہوں نے دیگر علوم کے مطالعہ کی ضرورت ہی محسوس نہ کی۔ لیکن اگر ایسا کیا بھی تو اپنے مخصوص ذہنی رویوں کی روشنی میں جب کہ اقبال مغربی علوم اور ان کے فلسفیانہ تصورات و افکار کے تجزیہ و تحلیل کے بعد اسلام تک آتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں اقبال کٹ ملّا بنے بغیر مسلم مفکر بنے:

"علم الاقتصاد" کے مطالعہ میں آج جو بات چونکانے والی نظر آتی ہے وہ ہے

اقبال کا خاندانی منصوبہ بندی پر یقین اور اس کی افادیت پر اعتقاد! اور یہ ایسی بات ہے جسے کٹر سوشلسٹ اور پکا مسلمان دونوں ہی ناپسند کرتے ہیں مگر اقبال دو ٹوک الفاظ میں کہتے ہیں؛

"تم جانتے ہو مفلسی تمام جرائم کا منبع ہے اگر ایسی بلائے بے درماں کا قلع قمع ہو جائے تو دنیا جنت کا نمونہ نظر آئے گی۔ اور چوری قتل، قمار بازی، اور دیگر جرائم جو اس دہشت ناک آزار سے پیدا ہوتے ہیں۔ یک قلم معدوم ہو جائیں گے مگر موجودہ حالات کی رو سے اس کالی بلا کے پنجے سے رہائی پانے کی یہی صورت ہے کہ نوعِ انسانی کی آبادی کم ہو، تاکہ موجودہ سامانِ معیشت کفایت کر سکے"

(ص : ۲۰۵)

موجودہ صدی کے آغاز میں مالتھس کے نظریۂ آبادی کا بہت چرچا تھا جس کی رو سے آبادی میں اضافہ سلسلۂ ہندسیہ (GEOMETRIC PROGRESSION) کے اصول کے مطابق ہوتا ہے، یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کی رفتار سے جب کہ وسائل پیداوار اصولِ ریاضی کے تابع ہوتے ہیں۔ یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے حساب سے بڑھتے ہیں۔ اقبال نے بھی آبادی سے وابستہ تمام مسائل کو مالتھس کے تصورات کی روشنی میں سمیٹا اور اپنے ملک پر نتائج کا اطلاق کرتے ہوئے یہ مشورہ دیا:

"..... ان سطور سے تم یہ نہ سمجھ لینا کہ ہم بنی آدم کو کلی طور پر شادی وغیرہ کی لذت اٹھانے سے روکنا چاہتے ہیں۔ ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بچوں کی کم سے کم تعداد پیدا ہو۔ اور بی بی کی خواہش ایک فطری تقاضا ہے اور اس کو بالکل دبائے رکھنا بھی صحت کے خلاف ہے۔ لہٰذا اقتصادی لحاظ سے انسان کی بہبود اسی میں ہے کہ حتی المقدور

اپنی حیوانی خواہشوں کو پورا کرنے سے پرہیز کرے ۔ یہ مطلب بڑی عمر میں
شادی کرنے یا بالفاظ دیگر شرح پیدائش کو کم کرنے اور نفسانی تقاضوں
کو بالعموم ضبط کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے۔"

(ص : ۲۰۸)

ان دو اقتباسات سے اقبال کا رویہ باآسانی سمجھا جا سکتا ہے۔ کتاب میں انہوں نے اضافۂ آبادی کے نقصانات پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مالتھس کے نظریات متنازعہ فیہ رہے ہیں، کیونکہ اس کی رو سے حد سے بڑھی آبادی کا جنگوں قحط اور آفات کی صورت میں علاج تلاش کیا جاتا ہے۔ اس کے نظریے کے اس پہلو پر بڑی سخت تنقید کی گئی۔ کیونکہ مالتھس کے بموجب جنگ اور بربادی انسانی زندگی کے لیے لازمی ہی نہیں بلکہ ایک طرح سے تو باعثِ افادہ ثابت ہوتی ہے۔ اقبال نے مالتھس پر اس انداز سے تنقید نہیں کی اور نہ ہی اس کے مخالفین کی آراء کے حوالے دیے، صرف ایک موقع پر سپنسر کا نام لیا مگر یہ کہہ کر بات ختم کر دی کہ "یہ بحث علم الاقتصاد کے مبتدی کی سمجھ میں نہیں آ سکتی"۔

(ص ، ۲۰۲)

نقدِ اقبال کا تجزیاتی مطالعہ

اقبال کے نام کو "اقبالیات" میں تبدیل ہونے میں کتنا عرصہ لگا یہ واضح کرنا تو بہت مشکل ہے لیکن آج اس اصطلاح سے ہم جتنے مانوس ہیں، جس طرح سے اس نے عصری تنقید میں ایک جداگانہ شعبہ کی حیثیت اختیار کر لی ہے اور اس مد میں جس کثرت سے لکھا گیا اور لکھا جا رہا ہے، اس سے تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم جنم جنم سے اقبال اور اقبالیات سے آشنا چلے آرہے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہمیشہ ایسا نہ ہوگا۔

گو اقبال نے بطورِ خاص کبھی مشاعروں میں جانے کی ضرورت محسوس نہ کی تھی۔ لیکن اب یہ ثابت ہے کہ زمانۂ طالب علمی ہی کے دوران بحیثیت ایک ذہین شاعر کے نوجوان اقبال کی شہرت لاہور کے علمی حلقوں میں بوئے گل کی طرح پھیلتی جا رہی تھی۔ اقبال کی شہرت کو پہلے پنجاب اور پھر برصغیر میں پھیلانے میں انجمن حمایتِ اسلام کے سالانہ جلسوں اور "مخزن" نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ گو اقبال پیشہ ور شاعروں کی مانند مشاعرہ مشاعرہ جا کر داد بٹورنے کے دھندے سے آزاد تھے۔ لیکن قومی

خدمات کی بنا پر انہوں نے انجمن کے جلسوں کے لیے نہ صرف ہمیشہ نظمیں لکھیں بلکہ اقبال کی بعض شاہکار نظمیں جیسے "شکوہ"، "جواب شکوہ" انجمن کیلئے لکھی گئیں۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں سر عبدالقادر نے لاہور سے "مخزن" کا اجرا کیا تو اس کے پہلے شمارے میں "ہمالہ" طبع کی۔ "بانگ درا" کے دیباچے میں سر عبدالقادر نے لکھا ہے کہ اقبال اس نظم سے مطمئن نہ تھے۔ اور نظر ثانی کی خاطر اس کی اشاعت منظور نہ تھی لیکن انہوں نے باصرار وہ نظم حاصل کی اور چھپنے پر بے حد پسند کی گئی۔ یوں "مخزن" کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ لکھنا قرار پایا،

بیسویں صدی کے اوائل میں لکھی جانے والی تنقیدی تحریروں کے ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس عہد میں حالؔی، شبلؔی، داغؔ، امیؔر مینائی اور اکبؔر الہ آبادی ایسے شعراء بقید حیات تھے اور اقبال ان کے مقابلے میں یقیناً جونیر شاعر تھے۔ داغؔ کے تو خیر وہ شاگرد تھے لیکن امیر مینائی کا بھی احترام کرتے تھے۔

بقول اقبال:

عجیب شے ہے صنم خانۂ امیر، اقبال!
میں بُت پرست ہوں رکھ دی کہیں جبیں میں نے

حالؔی سے تو اقبال کو بے حد عقیدت معلوم ہوتی ہے۔ چنانچہ انجمن حمایتِ اسلام کے جلسے میں حالؔی کا کلام سنانے سے پیشتر جو فی البدیہہ رباعی پڑھی اس کا ایک ایک لفظ عقیدت کے جذبے سے سرشار تھے:

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی!
معمورِ مئے حق سے ہے جامِ حالی!
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا،
جاری ہے مرے لب پہ کلامِ حالی! [۱]

---

[۱] - ماہ نامہ "نیرنگ خیال"، اقبال نمبر ۱۹۳۲ء

ان حالات میں اور ایسے اساتذہ کی موجودگی میں اقبال ایسے جونیئر شاعر پر اتنی جلدی لکھنے کا آغاز بذاتِ خود بہت اہم ہے۔ یہی نہیں بلکہ اقبال پر نظمیں لکھنے کا سلسلہ بھی شروع ہو چکا تھا۔ چنانچہ "مخزن" (اگست ۱۹۰۶ء) میں "فضائے برشگال اور پروفیسر اقبال" کے عنوان سے سرور جہاں آبادی کی نظم ملتی ہے۔ "مخزن" (اگست ۱۹۰۸ء) میں اقبال کی لندن سے واپسی پر "کلماتِ مسرت" ملتے ہیں، تو "مخزن" (ستمبر ۱۹۰۸ء) میں حامد حسن قادری کی نظم "خیر مقدم" ملتی ہے۔ بالفاظِ دیگر نسبتاً کم عمری اور کم لکھنے کے باوجود بھی یورپ سے واپسی تک اقبال ملک کے ادبی حلقوں کے لیے اتنی قد آور شخصیت بن چکے تھے کہ وطن واپسی پر منظوم خیر مقدم کیا جاتا ہے۔

اقبال پر سب سے پہلا باضابطہ تنقیدی مقالہ کس نے قلم بند کیا۔ اس کے بارے میں تو اب وثوق سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ البتہ یہ ہے کہ تیز رفتاری سے بڑھتی ہوئی شہرت کے باعث وہ جلد ہی مرکزِ نقد بن گئے ہوں گے لیکن اتنا یقینی ہے کہ اسرارِ خودی . . .
کے بعد سے وہ مرکزِ نقد کے ساتھ ساتھ نکتہ چینی اور نزاع کا باعث بھی بن گئے۔ یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ اقبال "اسرارِ خودی" سے قبل بھی نکتہ چینی کا مرکز بنے تھے۔ لیکن یہ نکتہ چینی علمی یا مذہبی نوعیت کے برعکس اہلِ زبان کے ان جارحانہ مضامین کی صورت میں تھی، جن میں اقبال کی زبان و بیان کی حقیقی (اور مفروضہ) اغلاط کی نشاندہی کی گئی تھی۔

شاید یہ بات دور کی محسوس ہو مگر میں محسوس کرتا ہوں کہ اقبالیات کے ابتدائی نقوش کے سراغ میں ہم باضابطہ مقالات سے قطع نظر ان مختصر تعارفی نوٹس تک جا سکتے ہیں، جو سر عبدالقادر نے "مخزن" میں اقبال کی بعض نظموں کے ساتھ لکھے مثالیں پیش ہیں:

طلبائے علی گڑھ کالج کے نام

"کلامِ اقبال علی گڑھ میں ہمیشہ مقبول ہے۔ اور شوق سے پڑھا جاتا رہا ہے مگر "پیامِ اقبال" جو ہم آج شائع کرتے ہیں۔ نہایت ہی غور سے پڑھے جانے کے لائق ہے طلبائے علی گڑھ کو خصوصیت سے مخاطب کرنے کی یہ وجہ ہے کہ مسلمانانِ ہند کی آئندہ امیدیں بہت کچھ ان سے وابستہ ہیں ورنہ سب پڑھے لکھے نوجوان اس دردمندانہ مشورے کے مخاطب ہو سکتے ہیں۔ جو حضرت اقبال نے ان چند اشعار کے جامع الفاظ اور بلیغ اشارات میں انہیں دیا ہے"

("مخزن"، مئی ۱۹۰۷ء)

عبدالقادر کے نام

"اس نظم کو ہدیہ ناظرین کرتے ہوئے مجھے اس بات سے شرم آتی ہے کہ ایسی نظم اور ایسے خیالات کا مخاطب مجھے بنایا گیا ہے۔ اور ایسے بلند ارادوں میں مجھے شریک کیا گیا ہے۔ سوائے اس کے کہ دل اپنے دلنواز کی محبت کا شکریہ ادا کرے اور میں یہ دعا مانگوں کہ خدا حضرتِ اقبال کے ارادوں میں برکت دے اور اگر میرے نصیب میں کوئی خدمت ملک کی لکھی ہے تو مجھے بھی اس کی توفیق عطا فرمائے کوئی جواب اس خط کا مجھ سے بن نہیں پڑتا۔ خصوصاً جب جناب اقبال کے اشعار آب دار کے مقابل اپنی نثر کی خشکی اور بے مائیگی پر نظر رکھتا ہوں" ("مخزن"، دسمبر ۱۹۰۸ء) [1]

---

[1] اسی ضمن میں مزید نوٹس ملاحظہ ہوں۔ قطعہ (مخزن، مئی ۱۹۱۱ء) شکوہ (مخزن جون ۱۹۱۰ء)

یہ اور اسی نوع کے دیگر تعارفی نوٹس بظاہر سیدھے سادے ہیں۔ ان میں نہ تو کوئی تنقیدی نقطۂ نظر ملتا ہے بلکہ اندازِ تحسین بھی جذباتی سا ہے لیکن یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اینٹ اینٹ مل کر رفیع الشان قصر کی صورت اختیار کرتی ہے۔ چنانچہ آج اقبالیات میں مقالات کا جو گراں قدر ذخیرہ ملتا ہے۔ اس کی اساس اگر اسی طرح کی سیدھی سادی باتوں پر استوار ملے تو یہ باعثِ تعجب تو ہو سکتا ہے ناممکنات میں میں سے نہیں!

اقبالیات کے تجزیاتی مطالعہ سے پیشتر یہ اساسی امر ملحوظ رکھنا لازم ہے کہ ۱۹۰۱ء تک ابھی اردو تنقید گھٹنوں کے بل چل رہی تھی۔ مولانا الطاف حسین حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" (سنہ اشاعت: ۱۸۹۳ء) سے اگر جدید تنقید کا آغاز کیا جائے تو بیسویں صدی کے اختتام تک اردو میں جدید تنقید کی عمر محض سات سال بنتی ہے۔ حالی کے علاوہ اس دور میں علامہ شبلی نعمانی اور مولانا محمد حسین آزاد کی صورت میں دو اور بھی قدآور نقاد ملتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کی تنقید بھی مزاج اور لب و لہجہ کے اعتبار سے جدید نہیں قرار دی جا سکتی، گو یہ دونوں (آزاد کم اور شبلی زیادہ) انگریزی ناقدین اور مفکرین کے اسماء اور آراء استعمال کرتے ہیں لیکن یہ کیونکہ ان کے تنقیدی مزاج کا عنصر نہیں، اس لیے ان کی حیثیت مستعار لی ہوئی اشیائے تزئین سے زیادہ نہیں۔ ان کے پہلو بہ پہلو ناقدین کی ایک اور نسل بھی ابھر رہی تھی، جنہیں مغربی ادبیات سے واقفیت بھی تھی اور جو ان بزرگوں کے مقابلہ میں اگر زیادہ نہیں تو کم بھی نہیں تحلیلی نظر رکھتے تھے اس ضمن میں مہدی افادی اور ان کے بعد امداد امام اثر کا نام لیا جا سکتا ہے لیکن ان کی شخصیت اور تحریروں کے اردو ادب و نقد پر اثرات اتنے گہرے نہ تھے کہ انہیں رجحان ساز قرار دیا جا سکتا ہو ان کے بعد مولوی عبدالحق، عبدالرحمٰن بجنوری

وحیدالدین سلیم، عبدالماجد دریاآبادی اور نیاز فتح پوری آتے ہیں، چنانچہ موجودہ صدی کی دوسری اور تیسری دہائی تک ان ہی کا سکہ چلتا رہا پھر ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند ادب کی تحریک کے ذریعے تنقید میں مارکسی نقطۂ نظر نے فروغ پایا، لیکن یہ الگ داستان ہے، اسی طرح ۱۹۲۰ء کے بعد سے نفسیاتی اندازِ نقد کے سراغ بھی مل جاتے ہیں جو ۱۹۳۰ء کے بعد میراجی کی تنقید میں باقاعدہ طور سے نمو پذیر ہوئے، لیکن یہ بھی ایک الگ بحث ہے۔ نفسیاتی اور مارکسی اندازِ نظر سے قطع نظر کر کے جب بحیثیت مجموعی ان ناقدین کا جائزہ لیں تو اپنی تحقیقی صلاحیتوں (مولوی عبدالحق)، عالمی ادبیات کے تقابلی مطالعے (عبدالرحمٰن بجنوری)، گہرے لسانی شعور (وحیدالدین سلیم)، فلسفے کے رچے ہوئے مذاق (عبدالماجد دریاآبادی) اور تحریر میں حسن کاری (نیاز فتح پوری) کے باوجود جہاں تک ان حضرات کی ناقدانہ بصیرت کا تعلق تو ان میں سے کوئی بھی حالی تک نہیں پہنچ پایا۔ ہر چند کہ اہم اور غیر اہم نام دنیائے نقد میں داخل ہو رہے تھے۔ ادھر حسبِ دستور گو تنقیدی کتب کم چھپ رہی تھیں۔ لیکن اس عہد کے ادبی جرائد میں تنقیدی مقالات چھپتے رہتے تھے اور سنجیدہ قارئین کی صورت میں تنقید ایسی خشک چیز سے دلچسپی لینے والا ایک طبقہ ابھر رہا تھا۔

یہ ہے وہ تناظر جس میں اقبالیات کے اوّلین نقوش کا جائزہ لینا ہوگا۔ اس ضمن میں یہ اہم نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ گو اقبال اپنے بعض معاصرین کے مقابلے میں خاصے جونیئر تھے۔ لیکن یہ جونیئر ہونا صرف عمر کے لحاظ سے تھا۔ کلامِ اقبال میں فکر کی جو گہرائی ملتی ہے۔ ان کا دل نشین اسلوب اس سونے پر سہاگے کا کام کرتا ہے اردو شاعری میں اقبال کی لے ایک نیا آہنگ لے کر آتی ہے تو فلسفہ ہماری فکری تاریخ کا ایک نیا موڑ ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ جلد ہی زمانے کو احساس ہو گیا کہ اقبال کی صورت میں اردو شاعری کو ایسا مفکر شاعر مل رہا ہے۔ جو اپنی تخلیقی شخصیت کے

بوقلموں اظہار سے اردو نظم کو وہ رفعت بخشے گا کہ نہ صرف یہ کہ اس کے تمام فنی امکانات کو ان کی منطقی انتہا تک پہنچا دے گا۔ بلکہ اپنی زندگی ہی میں کلاسیک کا درجہ اختیار کر جائے گا۔ اگر ریاضی کے اصولوں کے مطابق بات کریں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اقبال کا فکری ارتقا، جیومیٹریکل یعنی ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ کے انداز پر تھا۔ چنانچہ اردو ادب کے گراف پر اس کے فکری ارتقا کی قوس نہایت اعتماد کے ساتھ اپنا عمودی سفر جاری رکھتی ہے۔ لیکن اس کے مقابلے میں تنقید کی فکری سطح اتنی بلند نہ تھی، چنانچہ اصولی مباحث میں وہ مدتوں حالی کے نقطہ پر رکی رہی جس کے نتیجے میں اس کی ترقی عموداً کے برعکس افقاً نظر آتی ہے بلکہ کبھی کبھی تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ قوس ٹوٹ کر ایک ہی نقطے پر گھڑی کی سوئی کی طرح اٹک چکی ہے۔ گویا اقبال کے فکری ارتقا کے برعکس تنقید کی ترقی ریاضیاتی یعنی ۱، ۲، ۳، ۴ کے انداز پر تھی۔ اقبال کی فکری بلندی اور تنقید کی ہموار سطح میں بُعد کا نتیجہ یہ نکلا کہ قلیل مدت میں اقبال نے تو فکری بلندی کو چھو لیا۔ مگر تنقید ابھی افتاں و خیزاں گردِ سفر میں گم رہی۔ یہ بُعد بہت اہم ہے کہ اس سے تنقید کی عمومی صورتِ حال سمجھنے کے ساتھ ساتھ اقبالیات کا مطالعہ زیادہ بہتر خطوط پر ہو سکتا ہے۔ آج اقبالیات کی ذیل میں آنے والی تحریروں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر جہاں آرا میں افراط و تفریط کا احساس ہوتا ہے۔ وہاں تنقیدی معائیر میں بھی یکسانیت کا فقدان نظر آتا ہے۔ اگر ایک انتہا پر کالج نوٹس قسم کی تحریریں ملتی ہیں۔ تو دوسری طرف فکری گہرائی میں ڈوبا تجزیاتی اندازِ نظر بھی ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی اقبالیات پر محض تشریحی اور توضیحی تحریروں کا غلبہ نظر آتا ہے جس کا نتیجہ تکرار و توارد کی صورت میں رونما ہوا کہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا فکرِ اقبال چند فارمولوں کا نام ہے۔ شاید اسی لیے ہر شخص اپنی دانست میں نقدِ اقبال کا حق ادا کرنے کی صلاحیت ہی نہیں رکھتا بلکہ وقتاً فوقتاً یہ حق ادا بھی کرتا رہتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ ذہین قاری یہ سوچنے پر

مجبور ہو کہ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا! اس کی وجہ نہ تو ناقدین کی کم علمی ہے نہ سہل انگاری اور نہ عدم خلوص ..... بلکہ سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ اردو تنقید اپنی ترقی کی سست رفتاری کے باعث فکرِ اقبال کے ارتقائی مراحل کا ساتھ دینے کی اہل نہیں!

ہر چند کہ ادب میں تنقید ی v/s تخلیق قسم کا کوئی دنگل نہیں ہوتا کہ دونوں میں سے کسی ایک کا چاروں شانے چت گرنا لازم ہو، گو ایسے ناقدین بھی مل جاتے ہیں جو تنقید کو ایک طرح کی پنجہ آزمائی سمجھتے ہوئے تخلیق کے حوالے سے تخلیق کار کو ناک آؤٹ کرنے کی دھن میں لگے رہتے ہیں. لیکن تنقید کا یہ انداز متوازن نہیں. لہٰذا ایسی تنقیدی کاوش قابلِ قدر تنقید نہیں بن سکتی. تاہم اس امر پر یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ اقبال پر لکھی گئی بیشتر تنقیدی تحریروں کی مانند تنقید محض اشعار کی تشریح کر دینے اور معروف ناقدین یا مغربی مفکرین کے خوب صورت حوالوں کو مضمون میں ڈیکوریشن پیس کی طرح سجانے کا نام بھی نہیں. تنقید اور تخلیق دراصل دو ارفع ذہنوں کا مقابل ہونا ہے. اگر تنقید اقبال کے الفاظ میں "کم عیار" ہو تو وہ تخلیق سے مبہوت اور مسحور سی ہو کر اس کی رفعتوں میں گم ہو جاتی ہے. نتیجتاً وہ راہنما بننے کے برعکس خود راستہ بھول جاتی ہے. یوں نقاد کی شخصیت تخلیق کار کی شخصیت سے دب جاتی ہے. وہ خود کو اس عظیم الشان عمارت کے سامنے محسوس کرتا ہے جس کی بلند دیواریں اس کی ہمت کو ڈراتی ہیں، دروازہ کھٹکھٹانے کا وہ خود میں حوصلہ نہیں پاتا. چنانچہ عالمِ حیرت میں وہ اسے تکتا رہتا ہے. اور بالآخر صرف باہر کا احوال بتا کر فارغ ہو جاتا ہے. اقبال کے ناقدین کی اکثریت کا یہی حال نظر آتا ہے وہ اقبال کے فلسفہ سے یوں مسحور ہوتے ہیں کہ اشعار کی تشریح سے آگے کی بات سوچ ہی نہیں سکتے. اس کا عمومی باعث اردو تنقید کی کم مائیگی ہے تو خصوصی باعث خود نقادوں کی کم مائیگی!

یہ درست ہے کہ تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔ لیکن تخلیق کا فکری مرتبہ متعین کرنے میں تنقید خود بھی تخلیق کا مرتبہ پا سکتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے اصول سازی سے تنقید فلسفے کی ہم پایہ ہو جاتی ہے۔ دیگر شعراء پر کی گئی تنقیدوں کا اقبال پر کی گئی تنقیدوں سے تقابلی مطالعہ کرنے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ اردو تنقید واقعی اقبال کی فکری بلندی کو چھونے میں ناکام رہی ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اردو تنقید کا فلسفیانہ شعور برائے نام ہے۔ کم از کم اقبال کی حد تک تو اس کا عدم اور وجود دونوں برابر ہیں، جب کہ اقبال کا سارا کلام دراصل فلسفہ ہے۔ اسی لیے ہمارے ناقدین کلاسیکی شعراء کے مقابلے میں اقبال کے ہاتھوں مات کھا گئے۔

نقدِ اقبال میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ اقبال پر اولین مقالات میں زیادہ تر زبان و بیان پر اعتراضات کیے گئے، اس کی بڑی وجہ بھی یہی تھی کہ اقبال کے فکری ماخذات تک پہنچنا ہر ایک کے بس کی بات نہ تھی، جب کہ زبان و بیان کی غلطیاں دریافت کرنا بہت آسان ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال پر اہل زبان نے تذکیر و تانیث، محاورات اور اسی نوع کے جو اعتراضات کیے تھے۔ انہیں ایک ابھرتے پنجابی شاعر سے اہلِ زبان کا لسانی تعصب قرار دینے کے برعکس میں یہ سمجھتا ہوں کہ ان کے ادبی شعور اور تنقیدی حس نے جن روایات میں پرورش پائی تھی۔ ان میں زبان و بیان سے بڑھ کر اور کسی کی اہمیت نہ تھی۔ اس تنقیدی رویے کی اساس فکر کے برعکس عروض پر تھی، جذبے کے برعکس الفاظ پر تھی، جس کے نتیجے میں اس تنقید میں حُسنِ ادا ایسا زریں لبادہ تھا۔ جو کلام کے تمام عیوب چھپا دیتا تھا۔ اقبال کی غلطیاں نکال کر وہ اپنے تنقیدی رویے سے خلوص کا اظہار کر رہے تھے۔ اقبال نے ان معترضین کو جو جواب دیا (ملاحظہ ہو "مقالاتِ اقبال"، مرتبہ: عبدالواحد معینی) اس سے اگرچہ یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال شعر کے فنی لوازم سے ناواقف نہ تھے۔ لیکن اقبال نے جن مقاصدِ خاص کے

یہ شاعری شروع کی تھی، ان کی بنا پر وہ شعوری طور پر حُسنِ الفاظ کی طرف متوجہ نہ تھے، چنانچہ بقول اقبال:

"شعر محاورہ اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں میرا ادبی نصب العین نقاد کے ادبی نصب العین سے مختلف ہے۔ میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعرا میں میرا شمار ہو۔"[۱]

اقبال نے ایک سے زائد خطوط میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ چنانچہ ۱۰ اکتوبر ۱۹۱۹ء کے ایک مکتوب میں یوں لکھا:

"شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس! اس بات کو مدنظر رکھ کر، جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں، ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں، اس واسطے کہ آرٹ (فن) غایت درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لیے ممکن نہیں۔"[۲]

(۲)

اقبال نے کہا تھا:

اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں،

---

[۱] ۔ مکتوب مرقومہ ۳ر جنوری ۱۹۲۶ء "اقبال نامہ" مرتبہ: شیخ عطاء اللہ حصہ دوم ص: ۴۴، ۴۵

[۲] ۔ "اقبال نامہ" حصہ اول ، ص : ۱۰۸

اور واقعی اس میں تمسخر نہیں، واللہ نہیں ہے، بحیثیت ایک انسان بلکہ بحیثیت ایک
مرد اقبال کیا تھے۔ ان کی شخصیت کی اساس کن نفسیاتی خطوط پر استوار تھی۔ وہ کون سے
تخلیقی محرکات تھے۔ جنہوں نے اردو شاعری کے مسلمات سے انحراف پر مجبور کیا اور وہ
کون سے عوامل تھے، جنہوں نے مادیت کی دنیا میں مردِ قلندر اور عملی ہونے کے باوجود
درویش بنائے رکھا اور ان سب پر مستزاد اس امر کا تجزیہ بھی لازم ہے کہ وہ کون سا
فنی منصب تھا۔ جس نے اقبال کو محض ایک شاعر کی جذباتی سطح سے بلند کر کے حکیم الامت
کے ارفع منصب پر فائز کر کے اشعار کو چراغ راہ بنایا تو فکر کو ملت کے لیے راہنما ستارہ۔
یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات ابتدائی سہی، لیکن اقبال فہمی میں ان کی اساسی حیثیت
کو کسی طرح سے بھی جھٹلانا ممکن نہ ہوگا۔ لیکن اقبالیات کے تجزیاتی مطالعے سے یہ واضح
ہوتا ہے کہ اقبال شاعر، اقبال فلسفی، اقبال شیدائی اسلام اور عاشقِ رسول، اقبال
مرید رومی، اقبال مخالفِ عقل، اقبال دشمنِ مغربی تہذیب وغیرہ کچھ عنوانات نے
دائمی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ اور ان پر دل کھول کر خامہ فرسائی بھی ہوئی، لیکن
اقبال مرد میں کسی نے بھی دلچسپی لینے کی ضرورت محسوس نہ کی، اور اب تو یہ احساس
ہوتا ہے گویا اقبال شخص اور اقبال حکیم الامت کو دو جداگانہ ہوا بند خانوں میں رکھا گیا
ہے۔ اس طرح سے کہ ایک پر دوسرے کے وجود کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے۔ لیکن
جس طرح قلب کو نظر سے جدا کرنا ممکن نہیں۔ اسی طرح شخص سے شاعر کو منقطع نہیں
کیا جا سکتا۔ لیکن ہماری تنقید میں بالعموم اور اقبال شناسی میں بالخصوص یہی خامی
نظر آتی ہے۔ یہ نکتہ بے حد اہم ہے کہ اسی نے اقبالیات سے وابستہ ذہنی، فکری اور
جذباتی سانچوں کی تشکیل کی۔ اقبالیات میں جو ایک خاص نوع کی تکرار کا احساس ہوتا
ہے۔ اور بیشتر مضامین کے مطالعے کے بعد جو یہ احساس ہوتا ہے گویا انہیں پہلے بھی
کہیں پڑھ چکے ہیں تو اس کی وجہ بھی مرد اور مفکر میں روا رکھے گئے اسی قبطین کے

بُعد میں تلاش کی جا سکتی ہے. یورپ میں تخلیق اور تخلیق کار، کبھی بھی یوں الگ الگ خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا ، ان کی حقیقت پسندی کے علاوہ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہاں تنقید کے بیشتر مباحث میں نفسیات سے امداد لینے کا قوی رجحان موجود ہے ، یہ درست ہے کہ وہاں کے تمام نقاد نفسیاتی نقاد نہیں ، لیکن یہ بھی ہے کہ ہماری مانند وہ لوگ نفسیات سے الرجک بھی نہیں ہیں .نفسیات یا تحلیل نفسی اتنی خوفناک نہیں کہ ہم ڈر کر ان سے آنکھیں بند کر لیں .تخلیق کار کے ذہن کے نہاں خانوں سے پھوٹنے والی کرن تخلیق ہے جو شخصیت کے تمام رنگوں سے روشن ہوتی ہے. تخلیقی عمل پراسرار اور ناقابلِ فہم ہی سہی لیکن اتنا طے ہے کہ یہ تخلیقی عمل شخصیت کی نفسی اساس سے وابستہ ہوتا ہے. شخصیت کے لاشعوری محرکات اس میں رنگ آمیزی کرتے ہیں. تخلیق کی صورت میں یہ شخصیت کو جو ثمر دیتا ہے . اس کی نفسیاتی اہمیت جداگانہ اور منفرد ہوتی ہے .نقاد تخلیق کار کے حوالے سے تخلیق کو سمجھتا ہے تو تخلیق کار کی نفسی ساخت میں تخلیق کی نئی جہات بھی دریافت کرتا ہے .الغرض ! تخلیق اور تخلیق کار کو ملانے والے پل کا نام نفسیات ہے ، بیچ میں لاشعور کے بھنور اور نفسی عوامل کے گہرے پانی ہی کیوں نہ ہوں لیکن نفسیات کے مضبوط اور محفوظ پل پر سے نقاد ان سب سے بالا ہوتا ہے ، مگر ہماری تنقید نفسیات سے محروم رہی ، جس کا یہ نتیجہ نکلا کہ مردِ اقبال پر مفکر اقبال چھا گیا . اور یہ اقبالیات کا بہت بڑا نقصان ہے ہمارے اپنے عہد کا ہونے کے باوجود ہم اقبال کی شخصیت سے میرؔ اور غالبؔ اتنے بھی واقف نہ ہوں !

(۳)

"بانگِ درا" کے دیباچے میں سر عبدالقادر نے اقبال کی شاعری کے جو ادوار مقرر کیے تھے . اب سبھی انہیں تسلیم کرتے ہیں. لیکن ابھی تک کسی نے اقبالیات کے

ادوار مقرر کرنے کی کوشش نہ کی. حالانکہ اقبالیات کی عمر کو کوئی پون صدی بنتی ہے جو تنقید کی کل عمر یعنی حالیؔ کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت (۱۸۹۳ء) سے صرف سات برس کم ہے. میرے خیال میں اقبالیات کے تین دَور بن سکتے ہیں:

(۱) ابتدا سے لے کر ۱۹۴۰ء تک یعنی لاہور میں قراردادِ پاکستان کی منظوری تک۔

(۲) ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۷ء یعنی قیام پاکستان تک اور

(۳) ۱۹۴۷ء سے اب تک یعنی قیام پاکستان کا زمانہ.

ان ادوار کے ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ پہلا دور ۱۹۴۰ء کی بجائے اقبال کے سال وفات تک یعنی ۱۹۳۸ء پر لاکر ختم کیا جاسکتا تھا اور شاید بادی النظر میں یہ درست بھی محسوس ہو، لیکن میرا استدلال یہ ہے کہ اقبال نے قومی نظمیں لکھ کر جس ملّی شعور کا مظاہرہ کیا تھا وہ قائداعظم کے ساتھ مل کر سیاسی جدوجہد اور پھر الہ آباد کے خطبۂ صدارت میں تصورِ پاکستان کی پیش کش کی صورت میں بالآخر نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے. یوں ۱۹۴۰ء میں قراردادِ پاکستان کی منظوری گویا اقبال کے تصور کو حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے پہلا عملی قدم تھی. ۱۹۳۸ء میں انتقال سے گو اقبال کا کلام اور پیغام مکمل ہوچکا تھا لیکن اس پیغام کے اثرات نہ ختم ہوئے تھے. لہٰذا ۱۹۴۰ء میں ان اثرات کو قراردادِ پاکستان کی صورت میں ایک نقطہ پر مرکوز کر دیا گیا. اس لیے اقبالیات کا دورِ اوّل ۱۹۴۰ء تک ہونا چاہیئے.

دوسرا دور حصولِ پاکستان کے سات پُرآشوب برسوں پر محیط ہے. لہٰذا بلاواسطہ یا بالواسطہ طور پر پاکستان کے ساتھ ساتھ اقبال کا نام بھی آتا رہا، خالص فکری اور تنقیدی مقالات کے ساتھ ساتھ اقبال کے سیاسی تصورات کا تجزیاتی مطالعہ دوسرے دور کی اہم ترین خصوصیت قرار دیا جاسکتا ہے.

تیسرا دور اقبال کے خواب کی تعبیرِ پاکستان سے متعلق ہے۔ بطور قومی شاعر گزشتہ تیس برسوں میں اقبال پر بہت کام ہوا ہے۔ اب ان کے نام سے اردو رسائل چل رہے ہیں، اور جرائد طبع ہو رہے ہیں۔ یوم اقبال سرکاری طور پر منایا جاتا ہے۔ اور پاکستان میں جرائد اور اخبارات کے لاتعداد اقبال نمبر نکل چکے ہیں۔

اقبالیات کے دورِ اوّل کا جائزہ لینے پر یہ ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرغوبِ عام ہیں، وہی دورِ اول میں بھی پسندیدہ تھے، اور فکرِ اقبال کے جن گوشوں کو آج کے ناقدین اپنی دانست میں پہلی مرتبہ اجاگر کر رہے ہیں۔ ان میں سے بیشتر موضوعات کا اقبال کی زندگی ہی میں بیشتر لکھنے والے احاطہ کر چکے تھے، چند مقالات کے عنوانات سے اس امر کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

۱۔ مرزا سلطان احمد	حضرتِ اقبال کا طرزِ جدید	مخزن اگست ۱۹۱۴ء
۲۔ سر عبدالقادر	رموزِ بے خودی	، ستمبر ۱۹۱۸ء
۳۔ "عشق"	عشق کا مفہوم قدما اور اقبال	راوی دسمبر ۱۹۲۸ء
۴۔ ذکیہ احمد	ہمارا قومی شاعر: اقبال	عالمگیر خاص نمبر ۱۹۳۲ء
۵۔ کفایت علی	اقبال وطنیت پین اسلامزم اور سیاسی تحریک	ادبی دنیا اکتوبر ۱۹۳۴ء
۶۔ شیخ اکبر علی	اقبال کی شاعری میں آرٹ کا تصور	ادبی دُنیا جون ۱۹۳۴ء
۷۔ چودھری محمد حسین	اسرارِ خودی	ہمایوں مئی ۱۹۳۲ء

۸۔ ارشاد حسین بقائی اقبال اردو کا بہترین شاعر ہمایوں
جولائی ۱۹۳۶ء

۹۔ جگن ناتھ آزاد اقبال کی منظر نگاری ہمایوں
مئی ۱۹۳۶ء

۱۰۔ آل احمد صدیقی سرور جبریل مشرق سہیل ۱۹۳۶ء

۱۹۳۲ء میں نیرنگ خیال نے جو گراں قدر اقبال نمبر نکالا۔ اس کے مقالات اس فہرست میں شامل نہیں کیے گئے۔ یوں بھی یہ فہرست مکمل نہیں۔ صرف بعض موضوعات کی قدامت کا اندازہ کرانا مقصود تھا۔ یہ درست ہے کہ بعد کے ناقدین نے نسبتاً زیادہ وسیع مطالعے کی بناء پر مزید نکتہ طرازیاں کیں۔ لیکن ان سے دورِ اوّل کی ان تحریروں کی تاریخی اہمیت کم نہیں ہوتی بلکہ اس دور میں لکھے گئے بعض مقالات تو اب بھی سدا بہار ہیں۔ کیا ۱۹۳۸ء تک لکھے گئے ان مقالات کی اہمیت کم ہو سکتی ہے؟

۱۔ خلیفہ عبدالحکیم اقبال حالات اور شاعری
۲۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اقبال اور سیاسیات
۳۔ ڈاکٹر یوسف حسن خاں اقبال کا تصورِ حیات
۴۔ ڈاکٹر رضی الدین صدیقی اقبال کا پیام حیات
۵۔ سید سلیمان ندوی رموزِ بے خودی
۶۔ چراغ حسن حسرت اقبال کا فلسفہ سخت کوشی
۷۔ نور الحسن ہاشمی اقبال کا نوجوان
۸۔ عبدالرحمٰن بجنوری مثنویات اقبال
۹۔ رشید احمد صدیقی پیام اقبال
۱۰۔ حمید احمد خاں اقبال کا شاعرانہ ارتقاء

۱۱۔ عزیز احمد	اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر
۱۲۔ آل احمد سرور	اقبال اور اس کے نکتہ چیں
۱۳۔ محی الدین قادری زور	اقبال کا اثر اردو شاعری پر
۱۴۔ نذیر نیازی	تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ
۱۵۔ قاضی عبدالغفار	پیام اقبال
۱۶۔ ممتاز حسن	اقبال کی شاعری پر قیامِ یورپ کے اثرات
۱۷۔ صوفی غلام مصطفےٰ تبسم	علامہ اقبال کی شاعری
۱۸۔ ملک راج آنند	اقبال کی شاعری
۱۹۔ محمد محمود زماں خاں	ڈاکٹر اقبال کی اردو
۲۰۔ ادیب اے آبادی	علامہ اقبال اور فلسفہ تصوف

ان منتشر مقالات کی فہرست سے قطع نظر موضوعات کی درجہ بندی سے بھی یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ اب اقبالیات کے لیے اساس سمجھے جانے والے بیشتر موضوعات اقبال کی زندگی ہی میں مقبول ہو چکے تھے۔ چنانچہ فلسفہ، تصوف، اسلام، خودی، تصورحیات، شاعرانہ پیغام، تصورِ ادب، وطنیت، تصورِ عورت، سیاست، تصور زمان و مکان، زبان کے حسن و قبح کی جانچ، انفرادی کتب کا مطالعہ غرض کہ کون سا ایسا موضوع ہے جس پر اقبالیات کے دورِ اول میں نہ لکھا گیا۔ یہ درست ہے کہ دورِ اول کی بعض تحریروں کی آج تنقیدی اہمیت نہ ہوگی۔ لیکن جہاں تک ان کی تاریخی اہمیت کا تعلق ہے تو اردو تنقید میں بالعموم اور اقبالیات میں بالخصوص ان کی حیثیت کم نہیں ہو سکتی کہ آنے والے ناقدین کے لیے یہ جادہ تراش تھے۔

اقبال اور ہمارے فکری رویّے

یہ کون غزل خواں ہے پرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبریل دے تو کہوں

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

یہ تین اشعار فکرِ اقبال کی جن جہات کے عکاس ہیں۔ ان میں اندیشۂ دانا کی جنوں آمیزی اور پھر جنوں کا حرف راز سکھانا کو اساسی اہمیت حاصل ہے اور اس جنوں پر مبنی دانائی سے جب علامہ کی غزل پرسوز و نشاط انگیز ہوئی تو حریمِ ذات

سے شور اٹھا اور بت کدۂ صفات میں غلغلہ ہائے الاماں بلند ہوا۔

علامہ اقبال کی یہ ایک بہت اہم خصوصیت ہے کہ اگرچہ انہوں نے مختلف اوقات میں انداز بدل بدل کر، اپنی شاعری اور اس سے وابستہ خصوصی مقاصد پر روشنی ڈالی، لیکن ہمارے قدیم اساتذہ کی مانند تعلّی سے کام نہ لیا۔ تعلّی اور تعلّی پسند شاعر کی اپنی ایک مخصوص نفسیات ہوتی ہے، جس کی تشکیل میں نرگسیت بہت اہم کردار ادا کرتی ہے۔ لیکن علامہ نے جس قومی فلسفے، ملّی تصورات اور جن مذہبی افکار کے لیے اپنی شاعری کو وقف کر رکھا تھا اور بحیثیت مجموعی جو ان کا ادبی نصب العین تھا اس سے وابستہ فکری اور فنی تقاضوں کی تعلّی سے وابستہ سطحی جذباتیت سے ہم آہنگی نہ ہو سکتی تھی۔ یہ امر نفسیاتی دلچسپی کا حامل ہے کہ اپنے استاد داغ[1] کی مانند اقبال نے تو زبان دانی کا بھی دعویٰ نہ کیا۔

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے آشنا میں
کوئی دلکشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی!

اقبال ایسے شاعر کے لیے زبان دانی کی کوئی اہمیت نہ ہو سکتی تھی کہ انہوں نے کبھی بھی خود کو روایتی معنوں میں نہ تو شاعر سمجھا اور نہ کبھی معاصر شعرا کی بھیڑ میں شامل ہونے کی خواہش کی، ہر چند کہ لسانی شعور اور شاعری کے فنی محاسن سے آگہی میں وہ کسی سے کم نہ تھے۔

علامہ بنیادی طور پر فلاسفر تھے اور قوم کو بھی انہوں نے فلسفہ ہی دیا؛ زندگی سمجھنے کا فلسفہ، زندگی پر کھنے کا فلسفہ اور زندگی بسر کرنے کا فلسفہ، لیکن اپنے فلسفیانہ

---

[1]. اردو ہے جس کا نام، ہمیں جانتے ہیں داغ
ہندوستاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے

افکار کی ترسیل میں بھی علامہ کا رویہ نہ زبان سے آشنا ہیں سے مشابہہ نظر آتا ہے اس لیے بہت کچھ لکھ پڑھ کر اور مشرق و مغرب کے فلسفیانہ دبستانوں پر عبور کے باوجود بھی علامہ نے جس طرح مولانا رومی کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ انہیں پیر رومی کہا اور خود کو مرید ہندی ..... تو اس میں بھی ایک خاص طرح کی کسرِ نفسی پائی جاتی ہے یہی نہیں بلکہ بحیثیت مجموعی علامہ کا رویہ کچھ اس شعر کی مانند محسوس ہوتا ہے:

پڑھ لیے میں نے علوم شرق و غرب
روح میں باقی ہے اب تک درد و کرب

اس پر مرید ہندی کو پیر رومی جو جواب دیتا ہے۔ وہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اقبال اور رومی کے فکری رابطہ کی اساس مہیا کرتا ہے:

دست ہر نا اہل بیمار ت کند
سوئے ما در اکہ تیمارت کند

علامہ کی یہ مشہور نظم "پیر و مرید" جہاں عصرِ حاضر اور اس کے انسان کے روحانی اور فکری مسائل کے بارے میں حکیمانہ نکات اور فکری بصیرت کے موتیوں کی ایک لڑی کی مانند ہے وہاں مرید ہندی اور پیر رومی کے مکالمات سے یہ نظم افلاطون کے مکالمات کی یاد دلاتی ہے، جن میں سقراط قصرِ دانش کے بند دریچے وا کرتا ہے۔ یہ نظم اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ فکر اقبال کا فکر انگیز خلاصہ ایک ایک دو دو اشعار کی صورت میں رومی کی زبان سے ادا کر دیا گیا ہے۔ چنانچہ علم حاضر، دور حاضر، یورپ جہاد، حسن مغرب، طالب علم، دین و وطن کی آویزش، سر آدم و غایت آدم، اسلام کی عنایت، بیداریٔ قلب، راز قیامت، خودی، بے خودی، استحکام ملت، دنیا سے تعلق اور دل سے تعلق، علم و حرکت، خلوت و جلوت اور اہل وطن کی تیرہ روزی۔

علم و حکمت کا کون سا ایسا نکتہ ہے اور فلسفۂ اقبال کا کون سا ایسا تصور ہے جس کے بارے پیر رومی کی زبان سے نکتہ آفرینی نہ کرائی گئی ہو۔ اس لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ اگر کسی ایک نظم میں فکر اقبال کی تمام توجہات کے بارے میں اشارات کا مطالعہ کرنا ہو تو "پیر و مرید" سے بہتر مثال پیش کرنی ممکن نہ ہوگی ۔ پیر رومی نے رشد و ہدایت کے جس سلسلہ کا آغاز نظم میں کیا وہ "جاوید نامہ" میں اپنی منطقی انتہا کو پہنچتا ہے۔ "جاوید نامہ" فکرِ اقبال کے ارتقائی مراحل میں جہاں نکتۂ عروج کی حیثیت رکھتی ہے ۔ وہاں مولانا رومی سے فکری رابطہ بھی بلندی کی انتہائی حدود کو چھوتا محسوس ہوتا ہے ۔ علامہ اقبال نے "پیر و مرید" مولانا رومی کی فکری معیت میں تفہیم زیست اور ادراک حیات کی جس فلسفیانہ مہم کا آغاز کیا، "جاوید نامہ" میں سیر افلاک کی صورت میں وہ تکمیل پا جاتی ہے۔ "پیر و مرید" میں جن مسائل پر ایک ایک دو دو اشعار کی صورت میں مجمل مگر بلیغ اشارات کیے گئے ہیں۔ "جاوید نامہ" میں مختلف افلاک پر عظیم عالمی شخصیات سے گفتگو کی صورت میں تفصیلات بہم پہنچائی گئی ہیں. تاہم بعض اوقات (بالخصوص ابتدائی حصوں میں) ایک مصرع میں جس فن کارانہ چابکدستی سے رموز حیات کی گرہ کشائی کی گئی ہے یہ اقبال ہی سے مخصوص ہے. اس ضمن میں رومی اور جہاں دوست کے مکالمات بہت درست مثال کی حیثیت رکھتے ہیں :

گفت مرگ عقل ؟ گفتم ترک فکر　　گفت مرگ قلب ؟ گفتم ترک ذکر
گفت تن ؟ گفتم کہ زاد از گرد رہ　　گفت جہاں ؟ گفتم کہ رمز لا الہ
گفت آدم ؟ گفتم از اسرار اوست　　گفت عالم ؟ گفتم او خود رو بروست
گفت ایں علم و ہنر ؟ گفتم کہ پوست　　گفت حجت چیست ؟ گفتم روئے دوست
گفت دین عامیاں ؟ گفتم شنید　　گفت دین عارفاں ؟ گفتم کہ دید

از کلام لذت جانش فـزود
نکتہ ہائے دلنشیں برمن کشود ،

واضح ہے کہ ان اشعار میں وہی نکات ہیں، جن پر "پیر و مرید" میں گفتگو ہو چکی ہے.
"جاوید نامہ" میں علامہ نے جن شخصیات کے حوالے سے زندگی کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی ڈالی، وہ یہ ہیں :

گوتم، زرتشت ، طالسطائی ، جمال الدین افغانی ، سعید حلیم پاشا، مہدی سوڈانی، حلاج ، غالب ، قرۃ العین طاہرہ ، نطشے، سید علی ہمدانی ، ملا طاہر غنی کاشمیری، شاہ ہمدان ، برتری ہری ، نادر شاہ ، ابدالی ، ٹیپو سلطان ...... ان کے پہلو بہ پہلو وہ شخصیات بھی ملتی ہیں ، جن کی زندگی کے سلبی پہلوؤں سے اقبال نے پہلو اثبات حاصل کیا ہے . مثلاً ابوجہل ، فرعون ، ابلیس وغیرہ۔

فلسفہ اقبال میں مختلف فکری ماخذات کے بارے میں بالعموم گفتگو ہوتی رہتی ہے. اور اقبال شناسوں نے اس ضمن میں مشرق و مغرب کے کئی اہم اور معروف شخصیات کے اسماء بھی گنوائے ہیں. لیکن "جاوید نامہ" کا اگر اس نکتہ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کیا جائے کہ اس میں جن شخصیات سے اقبال ملے ، ان سے گفتگو کی اور ان سے کچھ حاصل کیا وہ سب کی سب ایسی ہیں ، جنہوں نے کسی نہ کسی طور پر اپنے عصر کو یوں متاثر کیا کہ آنے والے ادوار کے لیے بھی ایک خاص نوع کی علامت بن گئیں . اس پر مستزاد ان کی زندگی اور فکر و نظریات میں ایسے تصورات کی موجودگی جو کسی نہ کسی لحاظ سے اقبال کے لیے بھی اثر انگیزی کی صلاحیت رکھتے تھے، یوں دیکھیں تو "جاوید نامہ" کی بیشتر شخصیات اپنے مخصوص انداز زیست اور شعارِ حیات کی بنا پر نہ صرف یہ کہ اقبال کے لیے باعث کشش ثابت ہوتی ہیں. بلکہ فکر اقبال کے تشکیلی عناصر کی تفہیم کے لیے بنیاد بھی مہیا کرتی ہیں. حتیٰ کہ منفی خصائص

کے باوجود ابلیس بھی "جاوید نامہ" کی مانند اقبال کی شاعری میں ایک مخصوص کردار ادا کرتا نظر آتا ہے (اقبال نے جاوید نامہ میں اسے خواجۂ اہل فراق قرار دیا ہے) یہ درست ہے کہ اقبال نے مشرق و مغرب کی جن شخصیات سے کچھ نہ کچھ اثرات اخذ کیے، وہ سب کی سب "جاوید نامہ" میں موجود نہیں ہیں لیکن "جاوید نامہ" میں عظیم شخصیات کی جو گلیکسی ملتی ہے۔ اور ان سے اقبال نے جن رموز کی گرہ کشائی کرائی ہے اگر ان سب کا دیگر کتب میں پیش کیے گئے تصورات سے تقابلی مطالعہ کیا جائے تو معنی خیز نتائج برآمد ہوں گے۔

(۲)

فکرِ اقبال کے اس تناظر میں اپنے فکری رویوں کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر محسوس ہوتا ہے کہ اقبال فکر کی جن بلندیوں پر تھے، قوم میں بحیثیت مجموعی وہاں تک رسائی کی سکت نہیں تھی۔ اس نکتہ کی صراحت سے قبل اس امر کا تعین لازم ہے کہ ہمارے فکری رویوں کی اساس کن امور پر استوار رہی ہے۔

برصغیر کی تاریخ میں بالعموم اور مسلمانوں کی سیاسی اور اس سے جنم لینے والی تہذیبی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کا انقلاب بے حد اہمیت کا حامل ہے۔ یہ وہ سال تھا، جب برصغیر میں صدیوں پر ایک دور کا اختتام ہی نہ ہوا بلکہ اس سے وابستہ تہذیب و تمدن، فکر و فن اور شعر و ادبیات کی پرکھ کے معیار بھی تبدیل ہو گئے، معائیر کی یہ تبدیلی محض طرز بود و ماند کی حد تک نہ تھی کہ اس کی روشنی میں نہ صرف ماضی کو مسترد کیا جا رہا تھا بلکہ حال میں ان تبدیلیوں کا پرچار کیا جا رہا تھا، جنہوں نے برصغیر کے مسلمانوں کو کلیتاً تبدیل کر دینا تھا۔ اس عہد کے فکری رویوں کی علامت سرسید احمد خاں کی شخصیت بنتی ہے۔ سرسید اور ان کی تحریک نزاعی تھی، اس زمانے میں بھی اور ایک صدی گزر جانے کے بعد آج بھی ان پر سب سے بڑا

اعتراض یہ ہے کہ وہ مسلمانوں کو محض مسلمان نہ دیکھنا چاہتے تھے بلکہ انہیں "محمڈن" بنانا چاہتے تھے۔ انہیں بے دین، نیچری، ملحد، موقع پرست، انگریزوں کا آلۂ کار، جاہ پرست اور ذاتی نام و نمود کا طلب گار، سب کچھ کہا گیا۔ لیکن آج جبکہ نزاعات کی گرد بیٹھ چکی ہے اور شدید جذبات کے غیض و غضب کے طوفان تھم چکے ہیں تو ان کی شخصیت پر نگاہ بازگشت ڈالنے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ..... یہ تو آثار کچھ اس مرد مسلمان میں نہیں!

سرسید کی تحریک کی بنیاد انگریزی اور اس کے حوالے سے مغرب سے فکری استفادہ کے اس تصور پر استوار تھی۔ جو آج متروک ہے۔ مگر اس زمانہ میں اپنے اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے بموجب یہ ملحدانہ، باغیانہ اور ترقی پسندانہ محسوس ہوتا تھا۔ سرسید کی تحریک اصلاحی تحریک تھی، چنانچہ انہوں نے اپنے رفیقوں جیسے حالی، شبلی، آزاد، نذیر احمد کی امداد سے مذہب، تعلیم، ادب اور سماج میں اصلاح کی ایک لہر دوڑا دی، اس کے خلاف ردعمل بھی کم شدید نہ تھا۔ چنانچہ اکبر الہ آبادی کی طنزیہ شاعری اس ردعمل کی نمایاں ترین مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہے۔

سرسید پر گو بہت سے اعتراضات کیے جا سکتے ہیں لیکن اس امر کی صداقت مسلّم کہ یہ سرسید اور ان کی تحریک ہی تھی، جس نے برصغیر کے مسلمانوں پر انگریزی کے دروازے کھول کر انہیں مغرب سے بہت کچھ حاصل کرنے کا موقع دیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات نے برصغیر میں جس متوسط طبقہ کو جنم دیا، اس کی مخصوص ضروریات کی تکمیل اس سے بطریقِ احسن ہو جاتی تھی۔ اس طبقہ نے بعد ازاں ادیب، سیاستدان اور معلم مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ حصولِ پاکستان کی جنگ کے لیے سپاہی بھی فراہم کیے۔ لیکن اپنی تمام تر توانائی، نئے خیالات اور اصلاح پسندی کے وجود یہ تحریک بنیادی طور پر حال کی تحریک تھی۔ اور ان کے تمام تصورات کی بنیاد صرف اس

امر یہ تھی کہ انگریزوں کی حکومت اب ایک طے شدہ معاملہ ہے اور اسے اٹل حقیقت کے طور پر تسلیم کرنے ہی میں مسلمانوں کی فلاح اور بہبود کا راز مضمر ہے۔ چنانچہ سرسید، حالی اور آزاد وغیرہ نے اس کا پرچار کیا! یوں کہنے کو یہ مقصد پسندی کی تحریک تھی، اب یہ دوسری بات ہے کہ بعد کے حالات نے اس مقصد پسندی کی بنیاد (جسے حالی کے اس مصرع سے واضح کیا جا سکتا ہے، چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی، کو غلط کر دیا)

اس صدی کے آغاز میں جب اقبال کا تخلیقی شعور نکھر رہا تھا، اور ایک خوش کلام شاعر کی حیثیت سے ان کی شہرت کا آغاز ہو چکا تھا تو برصغیر میں سرسید، حالی، اور شبلی کی صورت میں اس تحریک کی توانا ترین شخصیات بھی موجود تھیں، اور اکبرالہ آبادی کی صورت میں ردعمل کی تلخی بھی! اقبال ایسے مقصد پسند شاعر کے لیے مثبت اور منفی کی صورت میں یہ قوی مقناطیسیں تھیں، ادھر جاتا ہے دیکھیں یا ادھر پروانہ آتا ہے۔ لیکن اقبال محض پروانہ نہ تھا اگر اسے کسی چیز سے تشبیہہ دینی ہی ہے تو اقبال کے اپنے ہی الفاظ میں کرمک شب تاب کہنا زیادہ بہتر ہو گا جو نہ صرف اپنی روشنی کا خود منبع ہی ہے بلکہ دوسروں کی راہنمائی بھی کرتا ہے۔

برصغیر کے فکری رویوں میں گو پہلے مقصد پسندی ایک زیریں لہر کی صورت میں موجود رہی مگر سرسید کی تحریک نے اسے پہلی مرتبہ ادب وفن میں اساسی اہمیت دیتے ہوئے قومی احیاء اور ملّی سربلندی کے لیے اس سے کام لیا۔ سرسید کے ردعمل میں اکبرالہ آبادی بھی اپنے طنزیہ اشعار کی صورت میں ایک اور نوع کی مقصدیت کا اظہار کر رہے تھے۔ سرسید اور اکبر دونوں کو انگریزوں اور ان کے اثرات سے مثبت اور منفی کے باوجود بنیادی قسم کی دلچسپی تھی، اس لیے دونوں کی مقصدیت ایک تصویر کے دو رخوں ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

اس صدی کے آغاز تک یہ سب میلانات واضح صورت اختیار کر چکے تھے، اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے سرسید[۱]، حالی[۲] اور اکبر[۳] سے خصوصی طور پر متاثر ہونے کے باوجود انگریزوں اور انگریزیت سے وابستہ اشیاء اور افکار و تصورات کو چنداں اہمیت نہ دی، بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ انہوں نے ان سب کو ہدفِ تنقید بنایا اس مخالفت میں ان کا انداز اکبر الہ آبادی کی مانند نہ تو جذباتیت میں رنگا ہوا ملتا ہے اور نہ ہی انہوں نے لباس اور اشیاء خورد و نوش کی صورت میں محض سطحی امور تک خود کو محدود رکھا۔ فلسفہ نے اقبال کو جو فکری توانائی بخشی تھی، اس کی بناء پر ان میں وہ تحلیلی ذہن اور تجزیاتی نگاہ پیدا ہو گئی کہ وہ اشیاء و قوعات اور افکار و تصورات کے داخلی تضادات کو دیکھ سکتے تھے۔ یوں اقبال کے فکری رویوں کی صورت میں برصغیر میں مقصدیت کی دوسری مگر بے حد قوی

---

[۱] ۔ ملاحظہ ہو نظم "سید کی لوح تربت"

[۲] ۔ حالی پر ایک جلسہ میں اقبال نے رباعی فی البدیہہ کہی تھی،

مشہور زمانے میں ہے نام حالی   معمور مے حق سے ہے جام حالی

میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا   جاری ہے مرے لب پہ کلام حالی

مزید ملاحظہ ہو یہ نظم "شبلی و حالی"

[۳] ۔ اکبر الہ آبادی کو ایک خط میں یہ لکھا:

"میں آپ کو اسی نگاہ سے دیکھتا ہوں جس نگاہ سے کوئی مرید اپنے پیر کو دیکھے۔ اور وہی عقیدت و اہمیت اپنے دل میں رکھتا ہوں خدا کرے وہ وقت جلد آئے کہ مجھے آپ سے شرف نیاز حاصل ہو اور میں اپنے دل کو چیر کر آپ کے سامنے رکھ دوں"۔ (اقبال نامہ، مرتبہ شیخ عطاء اللہ، جلد دوم، ص ۴۴)

ہر موجزن نظر آتی ہے، اس ضمن میں یہ امر بھی معنی خیز ہے کہ سرسید کی مانند اقبال نے اپنے رفقاء کی امداد سے کوئی تحریک شروع کی، لیکن افکار کی توانائی اور فلسفۂ زیست کے استحکام کا یہ عالم ہے کہ اقبال اپنے وجود میں نہ صرف خود ایک تحریک بنے، بلکہ ایسی تحریک جس کے افکار کی توانائی آج بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ ان تصورات میں آج بھی راہنمائی کرنے کی صلاحیت موجود ہے اور ان کے نظریات میں آج بھی مشعلِ راہ بننے کی جوت ہے۔

(۳)

اور اس سے ہم اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں کہ آج اقبال کی تخلیقی زندگی کی پون صدی کے بعد، ان کے انتقال کے ۴۰ برس بعد اور پاکستان کی تیس سالہ زندگی کے بعد ہمارے فکری رویے علامہ کے فکری رویوں سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں؟ ان سے کتنی روشنی مستعار لی اور قومی زندگی کے شجر میں ان سے کس حد تک تناوری پیدا ہوئی ہے۔

فکر اور اس سے جنم لینے والے مخصوص رویے یوں ہی خلا میں پیدا نہیں ہو جاتے، لیکن یہ بھی ہے کہ پائیں باغ کی کیاری میں من پسند پھولوں کی مانند انہیں اگایا بھی نہیں جا سکتا، ہر چند کہ بقدر ہمت او ست سبھی ان پھولوں سے ڈرائینگ روم کی تزئین کی کوشش کرتے ہیں، جن کے اپنے آنگن میں پھول نہیں کھلتے وہ خرید کر لے آتے ہیں۔ دوسروں سے مانگ لیتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ نہ ہو سکے تو درآمد کر لیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے ہاں سیج کے پھولوں سے لے کر ادب، کلچر، تصورات و تخیلات سب کچھ وافر مقدار میں درآمد کیا جا رہا ہے۔ اور یہ سب کچھ علامہ کے اس شعر کی موجودگی میں کیا جا رہا ہے:

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی　　کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

فرد کی مانند افراد اور پھر ان سے جنم لینے والے معاشرہ اور ان معاشروں سے تشکیل پانے والی قوم کا اپنا ایک مخصوص اسلوب حیات ہوتا ہے جو بیشتر امور میں اجتماعی نفسیات سے رنگ افروز ہوتا ہے. جس طرح اپنے مخصوص وراثتی میلانات نسلی خصائص اور شخصیت کے انفرادی رجحانات کی بناء پر فرد میں مخصوص نوعیت کے نفسیاتی الجھاؤ جنم لیتے ہیں. اسی طرح اپنے اجتماعی شعور میں ایک قوم بھی فرد ہی کی مانند مخصوص نفسی میلانات کی حامل نظر آتی ہے. جب ہم پاکستانی، بھارتی، چینی یا امریکی کو بطور ایک علامت استعمال کرتے ہیں. اور ان ہی کی روشنی میں تعریف یا مذمت کرتے ہیں، یہ دراصل اس اجتماعی نفسیات کی بناء پر ہی ہوتا ہے.

اس نقطۂ نظر سے اپنی قوم کا تجزیاتی مطالعہ کرنے پر چند مخصوص نفسی میلانات کی اساس دریافت کرنی مشکل نہ ہو گی جن میں غالباً نرگسیت کو سرفہرست قرار دیا جا سکتا ہے. اس نرگسیت نے ہم میں ایک خاص نوع کی جذباتیت پیدا کی ہے ایسی جذباتیت جس کا خارجی، سیاسی تعلقات کے انداز سے لے کر قومی سیاست کے آشوب تک کئی جہات پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے. اس نرگسیت کے اہم ترین مظاہر میں سے مذہب کے بارے میں ہمارے رویہ نے عجب پر تضاد صورت حال کو جنم دیا ہے، ایک طرف ہمارا یہ پختہ عقیدہ ہے کہ دین اسلام ہی برحق، عظیم اور آفاقی ہے لیکن دوسری طرف خدا کے ساتھ ہمارا تعلق بگڑے بچے ایسا ہے جو شرارت، بدتمیزی اور حکم عدولی کو اپنا جائز حق سمجھتا ہے اور اپنی شخصیت کے اظہار کا طریقہ بھی! ہرچند کہ مسیحی عقیدہ کی مانند اسلام میں خدا باپ کے روپ میں نہیں دیکھا جاتا، اور نہ ہی بائبل کی مانند قرآن مجید میں "ORIGINAL SIN" ایسا ایک تصور موجود ہے. اس ضمن میں ایک دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ جب اسلام کی اپنے گھر میں بات ہو تو ہم حریرو پرنیاں اور جوئے نغمہ خواں ہوتے ہیں. لیکن اس کے برعکس صورت

حالات میں ہم تیز و تند رو ہوتے ہیں۔ اور دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان! اس اجتماعی طرزِ احساس کا انفرادی پیکر ہمیں ملّا کے وجود میں نظر آتا ہے۔ اور پاکستان غالباً دنیا کا واحد ملک ہے۔ جہاں ملائیت بطور ایک ادارہ قائم اور فعال ہے، کبھی اس معاملہ میں افغانستان بہت بڑھا ہوا تھا۔ لیکن خدا کا شکر ہے کہ اس وقت میدان ہمارے ہاتھ میں ہے۔

جہاں تک اسلام کا تعلق ہے تو ہم مسلمانوں کا اس کے بارے میں ہمیشہ بیحد جذباتی رویہ رہا ہے، جس کی تسکین کے لیے قومی سطح پر کسی ایک شخصیت کو بطور ایک علامت بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ بطور ایک "SCAPEGOAT" چن کر اس کی دل کھول کر مذمت کی جاتی ہے۔ چنانچہ سرسید سے لے کر غلام احمد پرویز تک ایسی کئی شخصیات مل جاتی ہیں۔ اس نوع کی مذمت سے جو نفسی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ جس طرح گناہ گار وجود کا کیتھارس ہوتا ہے اور "آلودہ" رہنے کے باوجود جس طرح اپنی تطہیر" ہوتی ہے۔ اس کی نفسیاتی اہمیت اتنی واضح ہے کہ اسے بطور خاص اجاگر کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس ضمن میں علامہ اقبال کے بارے میں جس رویہ کا اظہار کیا گیا۔ اس کا نفسیاتی مطالعہ عبرت انگیز ہی نہیں بلکہ ہماری قوم کی تضادات سے پُر نفسیات پر ایک نئے زاویہ سے روشنی بھی ڈالتا ہے۔ اقبال کی زندگی میں "شکوہ" ایسی نظموں، ملائیت کی مذمت، تصوف پر اعتراضات اور حافظ کی نکتہ چینی کی بناء پر عام مسلمانوں نے بالعموم انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا، خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی نے تو مذہب کے نام پر اختلافات میں شائستگی کو ملحوظ رکھا مگر ملّا نے حسب عادت دین کو مہلک ہتھیار بناتے ہوئے اقبال کی تکفیر کر ڈالی۔ اس کے برعکس ان دنوں اقبال کو صاحب کرامت ولی کا درجہ دیا گیا ہے اور ان کے نام کے ساتھ رحمتہ اللہ علیہ بولنے اور لکھنے والوں کی تعداد میں دن بدن اضافہ ہوتا

جارہا ہے۔ پہلے اقبال کی مخالفت میں مذہبی جنون کا اظہار کیا جاتا تھا مگر اب ان کے حوالہ سے مبالغہ آمیز مذہبی جذباتیت کی تسکین کی جارہی ہے۔

ہمارے فکری رویوں کی تشکیل اور جذباتی ساخت میں مذہب بے حد اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اس لیے مذہب اور اس کے حوالہ سے اقبال کے بارے میں ہیجانی رویوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا۔ یہ مطالعہ مجمل اور صرف چند اشارات تک محدود ہے مگر اس سے وابستہ جزئیات میں کافی سے زیادہ تنوع ملتا ہے ایسی جزئیات جو درخت کی جڑوں کی مانند دور تک نیچے اترتی گئی ہیں۔

(۴)

یہ اقبال کے افکار کی گہرائی اور ان کی شاعری کی کشش تھی کہ نہ صرف اقبال کو جلد ہی ملک گیر شہرت حاصل ہوگئی بلکہ ان کے افکار و تصورات کے مطالعات اور تشریحات میں ناقدین کی کئی نسلوں نے اپنی بہترین صلاحیتیں وقف کی ہیں اور اب فکرِ اقبال کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ ہو جس پر ناقدین نے خامہ فرسائی نہ کی ہو، لیکن اس کے باوجود بسا اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا، اپنے اقبال شناسوں کی بیشتر تحریریں پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ فکرِ اقبال ایک طلسمی قلعہ ہے، جس میں معانی کی سبز پری مقید ہے۔ مگر اس قلعہ میں داخلہ کے لیے جس اسم اعظم کی ضرورت ہے، شہزادہ اسے بھول چکا ہے۔ اور اب وہ اِدھر اُدھر کے منتر پڑھ کر اپنی خفت مٹا رہا ہے۔ چنانچہ بند دروازوں کے پیچھے معانی کی سبز پری اپنے مقدر پر نوحہ کناں ہے۔

کسی بھی قوم کے اجتماعی فکری رویوں کی عکاسی اس کی تخلیقات اور ان تخلیقات کی ترجمان تنقید سے ہوا کرتی ہے۔ اپنی تمام تر بوقلمونیوں کے باوجود ایک مخصوص عصر کی تخلیقی کاوشوں میں قوم کی سائیکی اپنے مخصوص اور منفرد

انداز میں جلوہ گر ہوا کرتی ہے۔ تخلیق وہ "PERSONA" ہے جس سے انسانی شخصیت اپنے لیے گھونگھٹ کا انتخاب کرتی ہے۔ اور تنقید دولہا کا وہ دست مشّاق ہے، جو اس گھونگھٹ میں چھپی دلہن کے خدوخال کے حسن کی تحسین کرتا ہے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں تخلیق اور تنقید قسم کے دنگل کا تصور ملتا ہے، جو غلط ہے کہ نقاد کا کام تخلیق کار کو چاروں شانے چت کرنا نہیں۔ اور نہ ہی وہ تخلیق کار کو اپنی برتری کے سنگ گراں تلے پیسنا چاہتا ہے۔ تخلیق اور تنقید کا حال تو دولہا دلہن کا ہے جس طرح ہنگام وصل نہ کسی کی فتح ہوتی اور نہ کسی کی شکست بالکل اسی طرح تخلیق اور تنقید میں ہوتا ہے، حسن معانی اس رابطہ کا ثمر ہے جو فہم و فراست اور دانائی کی نعمتیں عطا کرتا ہے۔ اگر اس استعارہ کو جاری رکھا جاتے تو پھر یہ کہنا پڑتا ہے کہ فکر اقبال وہ دلہن ہے جو ابھی تک مشّاق ہاتھوں والے محبوب کے انتظار میں گھونگھٹ میں چھپی بیٹھی ہے۔ بے شمار دل والے آتے ہیں لیکن دلہن کے حسن کی تاب نہیں لا پاتے۔ یوں عرض مدعا کیے بغیر ہی بے نیل و مرام رخصت ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں، کیونکہ گھونگھٹ اٹھا نہ پاتے۔ اصل خدوخال دیکھنے سے محروم رہے۔ اسلیئے نارسائی کی خفت مٹانے کو دلہن اور اس کے حسن کی مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہیں اور اس انداز میں گویا لذت وصل سے صرف وہی بہرہ یاب ہو سکے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ دلہن سونی سیج پر منتظر ہے۔ اب تک سیج کے پھول نہ مرجھائے تو یہ اس کے ..... اپنے وجود کی تازگی کی بنا پر ہے۔ اب تک اگر اس کے حسن میں مسحور کن کشش ہے تو یہ اس کی اپنی شخصیت کی داخلی توانائی کے باعث ہے۔

میں استعارہ میں دور تک نکل گیا۔ لیکن فکر اقبال تک نارسائی کو ریاضیاتی انداز میں بھی بآسانی واضح کیا جا سکتا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" سے جدید اردو تنقید کا آغاز کیا جاتا ہے۔ یہ ۱۸۹۳ء میں طبع ہوئی

تھی گویا اس صدی کے آغاز میں اردو تنقید اور اس کے حوالہ سے جن امور کی ترجمانی کی جا سکتی ہے ان کی عمر کل سات برس بنتی تھی۔ اس صدی کے آغاز سے اقبال کی شاعری کا نہ صرف باقاعدہ طور پر آغاز ہو چکا تھا، بلکہ وہ ۱۹۰۰ء میں اپنی مشہور نظم "نالۂ یتیم" لکھ چکے تھے۔ اگلے دس برسوں میں اقبال ملک گیر شہرت حاصل کر چکے تھے، 1915ء میں "اسرارِ خودی" طبع ہوئی اور ۱۹۲۰ء میں پروفیسر نکلسن نے اس کا ترجمہ لندن سے شائع کیا جس سے پہلی مرتبہ اہلِ مغرب، مشرق کے اس مفکر سے متعارف ہوئے چنانچہ اقبال کے اولین مبصروں میں ہربرٹ ریڈ اور ای۔ ایم۔ فاسٹر ایسے معروف ناقدین تھے۔ بالفاظِ دیگر اقبال بیس سال میں قومی سے بین الاقوامی حیثیت اختیار کر گئے ایسی حیثیت جس میں آنے والے زمانے نے پختگی بھی پیدا کی، اور اس میں مزید اضافہ بھی کیا، لیکن ۱۹۲۰ء میں اردو تنقید کس مقام پر کھڑی تھی؟ ابھی وہ محض لفظی بحثوں عروضی مناقشوں اور ایسے ہی دیگر ٹیکنیکل مسائل میں الجھی تھی۔ اس کے پاس سائنٹیفک تصورات نہ تھے، لہٰذا تنقید تجزیہ و تحلیل سے ناآشنا تھی، ایسی تنقید کی حد کمال محض محاسن گنوانے تک محدود ہوتی تھی۔ چنانچہ "محاسن کلامِ غالب" کی صورت میں اس تنقید نے نکتۂ عروج حاصل کر لیا یہ کتاب اس وقت چھپی، جب مغرب کے دانشور اقبال کے نام سے واقف ہو چکے تھے۔ مالتھس نے آبادی میں اضافے اور وسائل پیداوار میں تناسب کے لیے جو ریاضیاتی فارمولا دیا تھا اسے اگر فکرِ اقبال کے ارتقاء، اور اپنی تنقید پر منطبق کریں تو دلچسپ نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس صدی کے آغاز سے لے کر ۱۹۳۸ء تک فکرِ اقبال مسلسل ارتقاء پذیر رہا ہی نہیں بلکہ اس کی رفتار بھی بے حد تیز تھی، چنانچہ اسے "GEOMETRIC PROGRESSION" کے انداز پر ۱، ۲، ۴، ۸، ۱۶، ۳۲ سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ اور ہماری تنقید کا سفر "MATHEMATIC PROGRESSION" کے مطابق ۱، ۲، ۳، ۴، ۵،

۲ کی رفتار سے جاری تھا۔ اس لیے علامہ اقبال ایک شہسوار کی مانند فکر کے جس راستہ سے گزر بھی گئے ہماری تنقید ابھی تک گردِ راہ میں گم حیران وخیزاں اس سے بہت پیچھے نظر آتی ہے۔

جب تخلیق سے بلاواسطہ تعلق رکھنے والی تنقید کا یہ عالم ہے تو پھر باقی امور کا تو ذکر ہی بے کار ہے جہاں مدتوں سے کوئی حقیقی خلا سفر نہ پیدا ہوا ہو، جہاں کوئی مجتہد دین نہ ہوا اور جو علاقہ طویل مدت سے کسی اور یجنل صوفی کا منتظر ہو وہاں فکرِ اقبال سے کسبِ فیض کیسے ممکن تھا۔ اسی لیے اقبال نے اپنی زندگی میں جو بات کہی تھی وہ آج اس کے پاکستان میں بھی اتنی ہی درست معلوم ہوتی ہے:

تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی
مری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی
شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

عشق کی تیغ جگر دار اڑا لی کس نے؟
علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

ہم لوگ طبعاً روایت پرست ہیں کہ یہ انداز ہماری سُست روی کے ساتھ مناسبت رکھتا ہے۔ اسی لیے ہم نئی لکیر بنانے کے مقابلہ میں لکیر کا فقیر بننا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ علامہ اقبال کے ساتھ بھی یہاں یہی سلوک کیا گیا۔ ہم نے حسبِ عادت انہیں بھی ایک روایت میں بلکہ یوں سمجھئے کہ ایک شاندار روایت میں تبدیل کر لیا ہے اور بس!

علامہ اقبال نے زندگی میں یہ کہا تھا:

مدت سے ہے آوارۂ افلاک مرا فکر
کر دے اسے اب چاند کے غاروں میں نظر بند

معلوم ہوتا ہے، خدا نے علامہ اقبال کی یہ دعا قبول کر لی، بھلا افکار کی نظر بندی کے لیے پاکستان سے بڑھ کر بہتر غار اور کہاں دستیاب ہو سکتے تھے؟

اقبالؔ، ممدوحِ عالم

"وہ شاعر کم عیار نہیں، جہاں منطق ناکام ہوتی ہے۔ وہاں اس کی شاعری ذہن کو جلا بخشتی اور قائل کرتی ہے۔ اس کا شاعرانہ پیغام محض ہندی مسلمانوں کے لیے نہیں ہے۔ بلکہ اس نے عالمِ اسلام کو مخاطب کیا۔ اس لیے وہ ہندوستانی زبانوں کی بجائے فارسی میں دادِ سخن دے رہی دیتا ہے، اظہار کے لیے فارسی کا انتخاب اس بنا پر خوشگوار ہے کہ تعلیم یافتہ مسلمان فارسی زبان و ادب سے مانوس ہیں۔ فارسی زبان فلسفیانہ خیالات کے ابلاغ کے لیے موزوں بھی ہے، اور دلکش بھی، اقبال ایک پیغمبر کے روپ میں آتا ہے، اور اپنے زمانے کے ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں سے بھی مخاطب ہوتا ہے۔"

"من نوائے شاعرِ فرداستم"

..... پروفیسر آر۔ اے نکلسن ۱۹۲۰ء

"یہ بھی ہمارے شہنشاہانہ طرزِ حکومت کا اِک کرشمہ ہے کہ اقبال جیسا شاعر

جس کا نام گزشتہ دس برس سے اس کے ہم وطن مسلمانانِ ہند میں بچہ بچہ کی زبان پر ہے اس کے کلام کا ترجمہ اس قدر عرصہ کے بعد جا کر ہماری زبان میں ہو سکے' ہندوؤں میں جو مرتبہ ٹیگور کو حاصل ہے، وہی مسلمانوں میں اقبال کو ہے اور زیادہ صحیح طور پر ہے۔ اس لیے کہ ٹیگور کو بنگال کے باہر اس وقت تک کسی نے نہ پوچھا، جب تک وہ یورپ جا کر نوبل پرائز نہ حاصل کر لائے بخلاف اس کے اقبال کی شہرت و ناموری یورپ کی اعانت سے بالکل مستغنی ہے۔ لاہور و دہلی، علی گڑھ و لکھنؤ، بھوپال و حیدر آباد، سب اس کی ذہانت نظر و شاعرانہ عظمت کو تسلیم کر چکے ہیں کیا لندن بھی اس فتویٰ پر مہر تصدیق لگائے گا؟"

۔۔۔۔۔۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر ۱۹۲۰ء

"شاعری میں مابعد الطبیعاتی صداقتوں" کے معیار پر اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی زندہ شاعر نظر آتا ہے جو کم عیار نہ ثابت ہوگا اور یہ بھی طے ہے کہ وہ ہمارے عقیدہ اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے میری مراد محمد اقبال سے ہے۔۔۔۔۔ آج جب کہ ہمارے مقامی متشاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے تتبع میں کتے بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایک ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے"!

۔۔۔۔۔ سر ہربرٹ ریڈ ۱۹۲۱ء

"مغرب کے لیے جو اقبال کے مقصد کو ذہنی گرفت میں لینا چاہتے ہیں ضروری ہے کہ وہ یہ ادراک کریں کہ اقبال کے کلام میں ویسی ہی مہک ہے جو پیغمبر آمس یا جون اصطباغی پادری میں پائی جاتی ہے۔ ہم اہل مغرب بعض اوقات خیال

کرتے ہیں کہ مشرقی شاعر کو ضرور کسی حد تک نرم گفتار اور جذباتی ہونا چاہیئے گو اقبال مبہم اور ذہنی طور پر دھندلا محسوس ہوتا ہے، مگر ہمیں اس کی شرط سے سابقہ پڑے تو احساس ہوگا کہ اقبال کے کلام کا غالب حصہ تند و تیز ہے اس تندی سے ہمیں آشنا ہونا چاہیئے، کیونکہ اس کی جڑیں سامی پیشین گوئی کی بے لاگ شدت میں پیوست ہیں۔ اگر ایک مغربی عیسائی کی حیثیت سے اپنے آپ سے پوچھوں کہ کس مقام پر اقبال پر مجھ سے براہ راست مخاطب ہوتا ہے تو میرا جواب ہوگا کہ میں اسے واضح طور پر اور بے کم و کاست اس وقت سمجھ پاتی ہوں جب وہ مجھے آڑے ہاتھوں لیتے ہیں؟

...... ڈاکٹر شیلا میکڈونف ۱۹۶۶ء

"اقبال کے عہد میں نو آبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس جد و جہد کا آغاز کر رکھا تھا۔ اقبال کے انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق تھے۔ اقبال درحقیقت معاشرے میں واضح طبقاتی نظام کے خلاف عمل پیرا ہونے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دے رہا تھا۔ وہ طبقاتی نظام جو اپنی انحطاط پذیر صورت میں شر کی صورت اختیار کر چکا تھا۔ چنانچہ اس عہد کی مخصوص اخلاقیات کی ہم نوائی کے برعکس اقبال نے نافرمانی، احتجاج حتیٰ کہ جارحیت کو بھی نو آبادیاتی نظام کے خلاف عملی جد و جہد میں شامل لوگوں کے لیے اعلیٰ اوصاف قرار دیا"

...... ماریا سیتے پینتیس ۱۹۷۷ء

بیدلے گور فت اقبالے رسید بیدلاں را نوبت حالے رسید
قرن حاضر خاصہ اقبال گشت واحد کز صد ہزاراں برگزشت
ہیکلے گشت از سخن گوئی بپا گفت کل الصید فی جوف الفرا
شاعراں گشتند جیشے تار و مار دیں مبارز کرد کار صد سوار

این سلامے می فرستم سوئے یار
بے ریا تراز نسیم نو بہار
..... ملک الشعراء بہار (ایران)

عربی یہوی مرد فعل زہرا | رافتخار بروختہ و اعتزاز
کلمات تصمنت کل معنی | سہ دیار الاسلام فی ایجاز
بلساحد القرآن خطت ففیہ | نغمات التنزیل والاعجاز

فاقسلز ہا، علی صنالہ قدری
ذی فی الہند از مغانہ الحجاز
..... ڈاکٹر عبدالوہاب عزام (مصر)

"اقبال ....!
اقبال ..... جس کے سامنے مشرق کی قسمت کا ستارا چمکا جس کا سینہ نور محمدی سے روشن تھا.
جنت کی ہوائیں جس کے رخساروں کو چومتی تھیں جس کے لبوں پر حکمت کے "رحیق مختوم" کی تری تھی نہ جادو نہ شراب نہ منتر اور نہ شکوک
اس کی نظر نے ہند کی نئی نسلوں کے خواب مرتب کیے.
لب اقبال ..... معجز بیان لب اقبال"
..... محمد زیتون (فلسطین)

..... کیا یہ ناقدین اور شعراء سچ بول رہے ہیں؟
ویسے ایک بات تو طے ہے کہ ان ناقدین کی آراء اور مدحیہ اشعار کے بعد "اقبال ممدوح عالم" کہنا مبالغہ آمیز نہ ہوگا. سوال یہ ہے کہ علامہ اقبال کیسے ممدوح عالم بنے؟ یہ سوال اس بناء پر اور بھی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ قومی شاعر ہونے کے

باعث اس ملک میں اقبال کا چرچا کم نہیں، یہی نہیں بلکہ حکومت کی سرپرستی میں اقبال شناسی کے فروغ میں سرکاری ذرائع ابلاغ بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ملک کا پریس اور نشر و اشاعت کے دیگر ادارے بھی اس ضمن میں فعال کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس لیے اقبال ممدوح پاکستان تو سمجھ میں آتا ہے۔ لیکن عالمی سطح پر یہ تحسین قابل توجہ بھی ہے اور معنی خیز بھی! اس لیے کہ اقبال پر بھی وقتاً فوقتاً جو اعتراضات کیے جاتے رہے ہیں۔ ان کی بناء پر اپنی زندگی ہی میں اقبال کو کم نظر مسلمان، محدود اسلامی فلسفے کا حامل، تصوف ناآشنا، حافظ دشمن فاشسٹ مارکسٹ اور بیک وقت لینن اور مسولینی کا پجاری قرار دیا جاتا رہا۔ واضح رہے کہ متضاد نوعیت کے یہ الزامات کسی ایک نقاد یا مکتبۂ فکر کے حامل افراد کی جانب سے نہ لگائے گئے بلکہ مختلف اوقات میں مخصوص مقاصد کے تحت ایسا کیا جاتا رہا اور حسبِ ضرورت یا مخصوص سیاسی حالات کی بناء پر کبھی یہ الزامات بنے تو کبھی تمغۂ امتیاز!

اقبال کو جن فکری گناہوں کا مرتکب ٹھہرایا جاتا رہا ہے۔ وہ ایسے سنگین نہیں کہ شاعری کی شریعت میں قابل معافی نہ ہوں یا تجزیہ و تحلیل سے فکری سطح پر ان کے منطقی یا غیر منطقی ہونے کا طے نہ کیا جا سکتا ہو، اب منطقی نتیجہ یا فکری تحلیل کی تحلیل تو ہر ایک کے بس کا روگ نہیں ہوتی۔ اس لیے اپنے سیاق و سباق سے اشعار کو الگ کر کے مخصوص وقتی ضروریات کے تحت ان کے حوالوں پر استوار مضامین کے نتیجہ میں فکر اقبال عجب مجموعۂ اضداد نظر آنے لگا اور وزیر، ملّا، سوشلسٹ، قوم پرست، آزادیٔ نسواں کے حامی اور مخالفین، مزدور، طالب علم لیڈر، الغرض! سبھی اقبال کے اشعار بطور سند لانے لگے۔ اس کے ساتھ ہی کبھی دبے الفاظ میں اور کبھی واضح طور پر یہ سوال بھی کیا جاتا رہا ہے کہ کیا اقبال کے کلام میں آفاقیت ہے! پاکستان بننے کے بعد اقبال کے متذکرہ گناہ تو معاف کر دیے گئے اور ناقدین نے

اپنے اپنے طور پر ان سب کے بارے میں کچھ نہ کچھ جوازات بھی مہیا کر لیے. جن کی روشنی میں اقبال کے بیک وقت رومی، لینن، مارکس، نطشے اور مسولینی سے متاثر ہونے کا معمہ حل کر لیا گیا. لیکن آخری سوال بے حد اہم ہے کہ اقبال کی بین الاقوامی تحسین کا اس سوال کے جواب سے براہِ راست تعلق ہے.

شمس الدین صدیقی نے اپنے مضمون "اقبال کی آفاقیت کا مسئلہ" میں اس رائے کا اظہار کیا ہے :-

"اقبال کا سارا کلام پڑھنے کے بعد ایک سیدھی سادی بات جو ایک عامی کی سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ انسان اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو پہچانے اور ان سے کام لے، خدا اور اس کے رسول سے عشق رکھے. اسلامی تعلیمات کی حرکی روح کو سمجھے، اور اس پر عمل کرے تو وہ حقیقت میں خدا کا جانشین بن سکتا ہے. اور اپنی تقدیر کا آپ مالک بن سکتا ہے. اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ اقبال کے خصوصی سکالروں کے لیے مختص ہے. اس لیے فہم عامہ کا سوال نہیں اٹھانا چاہیئے. اقبال کی آفاقیت اسی مرکزی بات کو شاعرانہ طور پر پیش کرنے ہی میں پنہاں ہے نہ کہ فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں کے حجاب ہیں. اقبال کے کلام کا وہی حصہ میری رائے میں آفاقی ہے جس میں فلسفیانہ نکتہ طرازیاں نہیں ہیں. کیونکہ اس کلام میں شعریت ہے وہی عام فہم بھی ہے اور اس میں عالمگیر اپیل بھی ہے۔" [1]

اسی استدلال کی اساس اس منطقی مغالطہ پر استوار ہے کہ انہوں نے کلام اقبال میں معانی (فلسفہ) اور اظہار (شعریت) کو دو الگ الگ چیزیں باور کر کے اور ایک کو دوسرے سے منقطع کر کے ان کا مطالعہ کیا. بلکہ حقیقت اس کے برعکس ہے

---

[1] - "ماہ نو" (کراچی) اپریل ۱۹٦۳ء

اور جیسا کہ اقبال نے متعدد خطوط میں بار بار زور دے کر لکھا۔

"مَیں نے کبھی اپنے آپ کو شاعر نہیں سمجھا۔۔۔ فن شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں رہی ہاں! بعض مقاصد خاص رکھتا ہوں، جن کے بیان کے لیے اس ملک کے حالات و روایات کی رو سے میں نے نظم کا طریقہ اختیار کرلیا ہے ورنہ:

نہ بینی خیر ازاں مرد فرد دست
کہ برمن تہمت شعر و سخن بست"[۱]

اقبال جسے اپنے لیے "تہمت" سمجھتے ہیں شمس الدین صدیقی اس پر اقبال کی آفاقیت کی اساس استوار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اقبال کے بارے میں غیر ملکی ناقدین کے مقالات سے بھی اس استدلال کی عملاً تکذیب ہو جاتی ہے کہ اگر اقبال کے کلام میں آفاقیت نہ ہوتی۔ اگر ان کے افکار بین الاقوامی سوچ کے معائیر کو نہ چھو سکتے اور اگر ان کے تصورات میں عالمی ذہانت کے لیے تہیج بننے کی صلاحیت نہ ہوتی تو آج ہمیں دنیا کے بیشتر ممالک میں اقبال پر کتابیں، مقالات اور تراجم نہ ملتے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ امریکہ، جاپان، روس، آسٹریلیا، برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، چیکوسلواکیہ سے لے کر ایران، مصر، افغانستان، ترکی، مراکش، انڈونیشیا حتیٰ کہ سری لنکا تک میں نہ صرف اقبال شناس ملتے ہیں۔ بلکہ کلام اقبال کے تراجم بھی دستیاب ہیں۔ اسلامی ملکوں میں تو اقبال پسندی کی وجہ سمجھ میں آسکتی ہے لیکن غیر اسلامی ممالک اور ان سے بھی بڑھ کر اشتراکی ممالک کی اقبال کے فکر و تصورات میں دلچسپی کا کیا جواز ہے؟ ظاہر ہے کہ اردو سے نابلد یہ تمام ممالک اقبال کے شاعرانہ محاسن اور شعریت کے گرویدہ تو ہونے سے رہے۔ شاید اسی لیے اٹلی کے پروفیسر جی۔ توچی (G. TUCCI) نے اقبال پر اپنی تقریر میں اس امر پر زور دیا کہ:

"ہم اطالیوں سے متعارف کرانے کے لیے مشرق وسطیٰ و بعید کے اس عظیم اطالوی انسٹی ٹیوٹ میں اس عظیم شاعر کی یاد منائی جائے جس کا مقصد ہمارے ملک کے مہذب لوگوں کو مشرق کی روحانی روایات کی آفاقی اقدار میں شریک کرنا ہے"

وہ اس ضمن میں مزید رقمطراز ہیں :

"لہٰذا ہم اس عظیم شاعر کو خراج عقیدت پیش کرنے میں کسی طرح پیچھے نہیں رہ سکتے جس کو شاید ہم دوسرے لوگوں سے زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں اور جس کا زوردار پیغام صرف مہذب ذہنوں ہی کے لیے نہیں بلکہ ان سب کے لیے بھی ہے جو ابھی تک انسانیت کی تقدیر سے مایوس نہیں ہوئے ہیں"

مراکش کے پروفیسر ایس آئی. فہد نے اقبال کو "ہمہ گیر شہری" قرار دیتے ہوئے لکھا :

"اقبال ایک ہمہ گیر شہری ہیں. آپ کی ہمدردیاں اتنی وسیع ہیں کہ ان میں تمام دنیا کے انسان بلا امتیاز نسل و ملک سما جاتے ہیں، آپ عظمت انسانی کے علمبردار ہیں. اس لیے اقبال کو مشرق و مغرب میں یکجا عزت حاصل ہے"

ان دونوں ناقدین نے جغرافیائی بُعد کے باوجود اقبال کی ایک ہی مشترک خصوصیت پر زور دیا ہے. اور وہ ہے ان کی عالمگیر انسانیت. اس لیے اگر سری لنکا کے تیسا وجے رتن (TISA VIJAY RATNA) نے اپنا مضمون ان سطور پر ختم کیا تو وجہ سمجھنی دشوار نہیں.

"یہی وہ پیغام تھا جس کی انسان دوستی نے ان کی شاعرانہ کشش کو عالمگیر

بناڈالا، یہی وجہ ہے کہ جہاں کہیں بھی محفل سخن گرم ہو، خواہ وہ مسلم پاکستان ہو یا ہندو بنگال، ایران ہو یا روس کی کوئی اسلامی جمہوریہ چین ہو یا یورپ کی یونیورسٹیوں کے مسیحی طلبا کا اجتماع یا بدھ طالب علموں کی کوئی ایسی ہی محفل! ہر جگہ وہ نغمے خاص توجہ سے سنے جائیں گے جنہیں اسلامی احیاء کے داعی محمد اقبال کے قلم نے غیر فانی بنا دیا ہے۔"

رہے اقبال کے شاعرانہ محاسن توان کے ضمن میں امریکہ کی ڈاکٹر شیلا میکڈونف نے جس خیال کا اظہار کیا ہے۔ اس سے اختلاف کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔

"ہمیں یہ امر ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ ان کی شعری زبان کی جڑیں اردو اور فارسی شاعری کی قدیم اور شاندار روایات میں پیوست ہیں۔ لہذا کوئی بھی یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اقبال کی تصویر کاری سے ابھرنے والے تمام ممکنہ کنائے اور مضمرات اس کی سمجھ میں آگئے ہیں۔ بالخصوص ان اذہان میں جو اقبال کی مانند مسلمانوں کے ادبی ورثہ سے واقف نہیں۔"

ان چند آراء (اور "اقبال ممدوحِ عالم"[1] میں شامل مقالات کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے سے) سے یہ بخوبی عیاں ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بیشتر ممالک نہ صرف یہ کہ اقبال کے نام سے آشنا ملتے ہیں بلکہ بعض ممالک جیسے ایران، مصر، ترکی، برطانیہ، جرمنی وغیرہ میں تو اقبال شناسی کی باقاعدہ روایت ملتی ہے۔ کیا یہ تمام ممالک یکساں طرزِ احساس کے حامل ہیں جو یہ اقبال کے مداح ہیں ظاہر ہے کہ ایسا نہیں بلکہ روس اور امریکہ میں سیاسی نظام کے باعث فکری سطح پر بعد المشرقین ملتا ہے لیکن اقبال کے معاملہ میں یہ دونوں ہاتھ ملاتے نظر آتے ہیں:

---

[1] - مرتبہ : مصنف

اقبال شناسی کی بین الاقوامی روایت کے پیش نظر کلام اقبال میں آفاقیت کا مسئلہ اپنے حل کے لیے کسی نظریاتی بحث سے ہٹ کر اب عملی صداقت کا روپ دھار چکا ہے۔ یہ تو آفتاب آمد دلیل آفتاب ایسی بات ہے اس ضمن میں اس امر کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہیے کہ مختلف ممالک میں اقبال شناسی کے آغاز اور پھر ایک باضابطہ فکری روایت بننے کا باعث ہماری یا دوسری حکومتوں کی سرپرستی نہ تھی۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھار غلطی سے ہمارے سفارت خانوں نے بھی یوم اقبال کا اہتمام[۱۰۰] ہوگا۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ نکلسن، آربری، ہربرٹ ریڈ، ای۔ ایم فارسٹر (برطانیہ)، این میری شمل (مغربی جرمنی)، بوزانی (اٹلی)، لوس کلوڈ میتخ (فرانس)، گورڈن پولنکایا، نتالیا پری گارینا اور ماریا ستے پین نیتیس (روس) ایسی شخصیات محض ہمارے سفیروں کے اثر و رسوخ کی وجہ سے اقبال کو اپنا موضوع نہ بنا سکتی تھیں۔

(۲)

بین الاقوامی سطح پر اقبال کی تحسین کا باعث تلاش کرنے میں خارجی عوامل کے برعکس خود علامہ کے کلام میں تلاش کرنا زیادہ سود مند ثابت ہوگا کہ اس نے ناقدین کو متاثر کرنا تھا (اور کیا بھی)، اقبال نے جب خود کو برصغیر کے روایتی شعراء سے ممتاز کرنا چاہا تو اپنے پیغام کی آفاقیت کی بناء پر انہیں یقیناً یہ احساس ہوگا کہ میں ان سب سے الگ ہوں کہ میرا فلسفۂ زیست ان سب سے جداگانہ ہے۔ اقبال کو ورثہ میں گل و بلبل کی غزل اور اس کا نامردانہ عشق ملا تھا جس میں لکھنوی شعرا نے اپنے ابتذال، ہزل اور مریضانہ جنسیت سے مزید گل کھلائے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے شاعرانہ مقاصد معاصر شعراء کے فنی نصب العین سے مماثلت نہ رکھتے تھے۔

اقبال نے جس نظام فلسفہ کی تشکیل کی اس کی اساس بعض اہم تصورات

پر استوار تھی، خودی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ جب کہ تعمورِ عشق، عقل و وجدان کی آویزش، مغربی تہذیب سے اظہارِ بیزاری، سخت کوشی کی تلقین اور مردِ مومن... یہ ہیں وہ تصورات جن سے فلسفہ اقبال میں استحکام پیدا ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ امر ملحوظ رہے کہ اقبال کے فکری ماخذات کی بنیاد قرآن مجید مشرقی مفکرین اور مغربی فلاسفروں پر استوار ملتی ہے۔ اور اس ترتیب سے ہی اقبال نے ان سے اثرات بھی قبول کیے۔[۱] اس ضمن میں فرانسیسی خاتون لوس کلوڈ میتخ (LUCE CLAUDE MAAITRE) نے اقبال پر اپنی کتاب "فکرِ اقبال کا تعارف" میں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

---

[۱] اسے ایک مثال سے یوں سمجھایا جا سکتا ہے کہ اپنے انسان کامل کے نظریہ کی تدوین میں اقبال نے نطشے سے کہیں پہلے آٹھویں صدی ہجری کے مسلم مفکر الجیلی سے اثرات قبول کیے اس حد تک کہ بمبئی کے انگریزی جریدہ "INDIAN ANTIQUITI" ستمبر ۱۹۰۰ء میں اس پر ایک مفصل مقالہ قلم بند کیا، عنوان ہے:

"THE DOCTRINE OF ABSOLUTE UNITY AS EXPOUNDED BY ABDUL KARIM AL-JILLI"

الجیلی کی معروف تالیف "الانسان الکامل" ہے۔ اقبال نے نکلسن کے نام اپنے ایک مراسلہ میں خود الجیلی کے اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے نطشے کے اثر کی تردید کی:

"یہ وہ زمانہ ہے جب نہ تو نطشے کے عقائد کا غلغلہ میرے کانوں تک پہنچا تھا نہ اس کی کتابیں میری نظروں سے گزری تھیں۔"

(نیرنگِ خیال۔ اقبال نمبر ۱۹۳۲ء)

ہمارے ناقدین کی اکثریت اقبال کے اس مقالہ کے وجود سے ناآشنا نظر آتی ہے ورنہ اقبال کے انسان کامل پر لکھے گئے مقالات کا رنگ کچھ اور ہی ہوتا۔

"یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ ایک شخص مسلمان ہو اور وہ قرآن مجید سے اثرات قبول نہ کرے۔ لہذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ فکر اقبال قرآن مجید سے اخذ و قبول کرتا ہے۔ اور نہیں تو کم از کم اس کی وسیع حدود کے لحاظ سے یہ بالکل درست ہے۔ شاعر قدم قدم پر قرآن مجید سے استفادہ کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے کلام میں آیات کے جو بار بار حوالے ملتے ہیں تو اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال ہر ممکن طور پر پیغمبر اسلام کی متعین کردہ صراطِ مستقیم سے انحراف نہیں کرنا چاہتا!" [۱]

جس بات کو اس فرانسیسی خاتون نے ایک واضح حقیقت کے طور پر لیا ہے اس کے بارے میں ہمارے بیشتر اقبال شناسوں کا رویہ اگر معذرتی نہیں ہوتا تو مناظرے کا تو یقیناً ہو جاتا ہے، جس کے نتیجہ میں مقالہ معرکۂ حق و باطل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن لوس کلوڈ کا رویہ بالکل حقیقت پسندانہ ہے۔ ایک غیر مسلم ہونے اور پاکستانی نہ ہونے کے باعث وہ اقبال کی قرآن مجید سے بڑھی ہوئی دلچسپی کو زیادہ معروضی انداز میں دیکھنے کی اہل ثابت ہوئی، اس حد تک کہ اسے فکر اقبال میں اساسی حیثیت قرار دیتے ہوئے اقبال کے لیے طرۂ امتیاز گردانتی ہے:

"اسلام سے باہر فکر اقبال نے مسلم مفکرین سے برائے نام ہی استفادہ کیا ہے۔ جب کہ حلقہ اسلام میں صرف قرآن مجید کی تعلیمات اور رومی کے

---

[۱]۔ ملا عبدالمجید ڈار کا انگریزی ترجمہ: "INTRODUCTION TO THE THOUGHT OF IQBAL" p.27

اردو ترجمہ کے لیے ملاحظہ ہو "فکر اقبال کا تعارف" از راقم، مطبوعہ سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

تصورات نے اسے بطور خاص متاثر کیا" لہ

ہم قومی سطح پر جس احساس کمتری میں مبتلا ملتے ہیں۔ اس کا مجموعی اظہار مختلف اوقات میں مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ اس اجتماعی احساس کمتری، اس کے محرکات اور ردعمل کے متنوع انداز کے تجزیاتی مطالعے کا یہ موقع نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ اس کے نتیجہ میں ہم فکری سطح پر مغرب سے بے حد متاثر رہے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی اردو نثر اس کی گواہ ہے جس کی عام مثال تحریر میں بلا ضرورت انگریزی الفاظ کا استعمال تو خاص وہ جسے اقبال نے اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی سے تعبیر کیا تھا، جس کے نتیجہ میں ادبی تنقید بالعموم اور غالبیات اور اقبالیات کے ضمن میں بالخصوص ہمارے ناقدین مغربی مفکرین اور دانشوروں کے اسماء آرا، اور حوالوں سے دور کی کوڑی لاتے رہے ہیں۔ چنانچہ اقبال پر بیشتر مقالات میں نطشے، ہیگل، برگساں، کانٹ ایسے ناموں کی تکرار ضرور ملے گی۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ اقبال پر مقالہ قلم بند کرنے کا جو ایک فارمولا بن چکا ہے تو یہ حوالاتی انداز بھی اس کا ایک جزو ہے حالانکہ یہ سامنے کی بات ہے کہ اکثریت نے ان تمام فلاسفروں کی کتابوں کا تفصیلی مطالعہ نہ کیا ہوگا۔ (بلکہ بیشتر صورتوں میں تو مجھے جزوی طور پر بھی شبہ ہے) شاید اسی لیے یہ محترم ناقدین آنکھیں بند کر کے اقبال پر ان فلاسفروں کے اثرات ثابت کرنے پر تلے نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کے برعکس لوس کلوڈ نے محولا بالا کتاب میں اقبال پر یونانی فلسفے سے لے کر کانٹ، برگساں اور نطشے کے فلسفیانہ اثرات کی بطورِ خاص تردید کی ہے۔ مثلاً نطشے کے ضمن میں وہ رقمطراز ہے۔

"بعض ناقدین نے اقبال پر نطشے کے فلسفیانہ اثرات کے بارے میں کچھ

لہ ۔ ملا عبدالمجید ڈار کا انگریزی ترجمہ، ص ۳۰

ضرورت سے زیادہ ہی زور دیا ہے۔ اس حد تک کہ گویا اقبال اس کا ایک ادنیٰ شاگرد ہو لیکن یہ انداز نظر غلط اور کوتاہ بینی پر مبنی ہے" لہ

اب نطشے ہی کی بات چلی ہے تو اس ضمن میں ہربرٹ ریڈ کی رائے کا مطالعہ بھی لازم ہے جس نے ۱۹۲۱ء میں نہ صرف اقبال کے تصور انسان کامل کو سراہا، بلکہ اقبال کو نطشے پر فوقیت بھی دی۔

"نطشے کی اساس اشراف کی جھوٹی معاشرت پر استوار ہے جب کہ میری دانست میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس میں سقراط حضرت مسیح اور حضرت محمد صلعم کی صورت میں جو مثالی شخصیات لی گئیں انہیں اپنی اصل میں کسی مخصوص سماج کا عطیہ یا پہلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی فعلیت کا اظہار کا اظہار قرار دیا گیا ہے" ٹہ

ہربرٹ ریڈ کا یہ مضمون اس لحاظ سے بے حد اہم ہے کہ یہ اسرار خودی کے ۱۹۲۰ء میں ترجمہ کے فوراً بعد لکھے جانے والے مقالات میں آتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ سے بیشتر صرف پروفیسر ڈکنسن اور ای۔ ایم۔ فارسٹر کے مضامین کے حوالے ملتے ہیں۔ یہاں دونوں کے ترجمے "معارف" ستمبر ۱۹۲۱ء اور جون ۱۹۲۱ء میں چھپ چکے ہیں۔ اقبال نے ان دونوں کے اعتراضات کے جواب میں جو مراسلہ پروفیسر نکلسن کو لکھا، اس کا ترجمہ بھی "معارف" (اکتوبر ۱۹۲۱ء) میں طبع ہوا اس کے بعد یہ نیرنگ خیال (اقبال نمبر ۱۹۳۲ء) میں بطور ایک مضمون "فلسفہ سخت کوشی" شائع ہوا اور

لہ۔ ایضاً، ص : ۳۲

ٹہ۔ 2."THE NEW AGE" 25th Aug. 1921

پھر "اقبال نامہ" میں شامل کیا گیا۔

لیکن ان کے فوراً بعد لکھے جانے والے ہربرٹ ریڈ کے متذکرہ مضمون سے سب ناآشنا نکلے۔ یہ مضمون ایک تو اس لحاظ سے اہم ہے کہ اسے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اقبال کی زندگی میں ہی انہیں ہربرٹ ریڈ ایسا نقاد غیر مشروط الفاظ میں خراج تحسین پیش کر رہا تھا۔ یہ امر اس لیے بھی اہم ہے کہ ابھی خود برصغیر کے مسلمانوں میں اقبال کی حیثیت خاصی متنازعہ فیہ تھی۔ اور خواجہ حسن نظامی اور اکبر الہ آبادی ایسے بزرگوں نے اقبال کے خلاف حافظ اور تصوف کے نام پر باقاعدہ مہم شروع کر رکھی تھی۔ ان سب سے بڑھ کر یہ امر قابل توجہ ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے اپنے معاصرین کی مانند "اسرار خودی" کو شک وشبہ یا خوف کی نگاہ سے نہ دیکھا اور نہ ڈکنسن کی مانند اقبال کو ستارۂ امن کی بجائے خونین ستارہ قرار دیا بلکہ ہربرٹ ریڈ نے مغربی دنیا کے ان تمام شعراء پر اقبال کو فوقیت دی جو ابھی تک کیٹس کے حلقۂ اثر سے ہی آزاد نہ ہو سکے اور اس نے ہم سے بڑھ کر اقبال کی شاعری کے مابعد الطبیعی پہلو کو سراہا۔ اس نے اپنے مضمون کے اختتام میں امریکی شاعر والٹ وہٹ مین اور جرمن فلاسفر نطشے پر اقبال کو فوقیت دیتے ہوئے لکھا ہے:

> نطشے اور وہٹ مین کے مقابلے میں اقبال نے اس صداقت کا زیادہ یقینی طور پر احساس کیا ہے۔ وہٹ مین کا "ربانی اوسط" خاصا مبہم ہے اور بطور ایک تصور اس میں توانائی کی شدت کا فقدان نظر آتا ہے۔ جب کہ نطشے کا فوق البشر سماج کا باغی ہے۔ لہٰذا جبلی طور پر ہمارے لیے اس کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے۔ اقبال کا مرد کامل تو خود ہی ربانی اوسط ہے دوستو! اس کا ربانی اوسط ہی مرد کامل ہے۔ وہ صنم بھی ہے اور

صنم پرست بھی!
ہمارے اقبال شناسوں کی اس مقالہ تک رسائی نہ ہوسکی ورنہ آج یہ حوالے کی چیز بن چکا ہوتا۔

(۳)

بیرونی ممالک کے اقبال شناسوں کے ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ وہ فارسی کلام (یا اس کے تراجم) کے ذریعہ اقبال سے متعارف ہوئے۔ اور نکلسن۔ آربری اور این میری شمل کی مانند ان میں سے اکثریت مشرقی ادبیات کا پختہ ذوق ہی نہ رکھتی تھی بلکہ انہیں قرآن مجید، تصوف، اسلامی اقدار اور مسلم فلسفے کے اہم دبستانوں سے بھی گہری واقفیت تھی، اس لیے جب انہوں نے فکر اقبال کو موضوع بنایا تو ہمارے ناقدین کی اکثریت کے برعکس اقبال کو مغربی دانشوروں کے اقوال کی روشنی میں سمجھنے کے برعکس فکر اسلامی کے تناظر میں پرکھا اور ظاہر ہے کہ یہ انداز نظر درست ہے۔ اس سے قبل لوس کلوڈ کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر نے بھی فکر اقبال میں قرآن مجید کی اہمیت تسلیم کی ہے، چنانچہ نطشے سے تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے اقبال کے انسان کامل کے تصور کے ضمن میں وہ یوں رقم طراز ہے،

"اقبال کی خصوصیت یہ نہیں کہ وہ اس عقیدہ کے معتقد ہیں بلکہ ان کا کمال یہ ہے کہ اس مسئلہ کو قرآن سے ملا دیا ہے اور وہ بھی صرف دو ترمیموں کے ساتھ نطشے امارت نسلی کا قائل اور وجود باری کا منکر تھا۔ اقبال ان دونوں مسائل میں اس کے مخالف ہیں۔" [۱]

اقبال کے مذہبی شغف کے ضمن میں یہ امر بھی خصوصی توجہ چاہتا ہے کہ مغرب کے

---

[۱] ۔ "کلامِ اقبال"، بلبل ہندوستان، مطبوعہ "معارف"، جون ۱۹۲۱ء

ناقدین کی اکثریت نے نہ صرف یہ کہ غیر جذباتی ہوئے بغیر معروضی انداز اپنایا بلکہ یہ بھی کہ انہوں نے اسے بطور خاص سراہا بھی ہے۔ اٹلی میں اقبال کا مشہور مداح الیسندرو بوزانی اس ضمن میں لکھتا ہے۔

ایک ایسی دنیا میں جس نے مذہبی احساسات کو تقریباً فراموش کر دیا ہے اور خدا کو شخصیت کے لوازمات سے بیگانہ کر کے ایک حسن وکیف سے بریز ہستی کو اشیاء اور تاریخ میں مبذول کر دیا ہے۔ اقبال نے اپنے نغمۂ سرمدی سے ہمیں پھر ایک مرد حق کی آواز سے روشناس کیا ہے ایک ایسی آواز جو ہمارے زمانہ کی آوازوں سے کہیں زیادہ دانتے کی آواز کے قریب ہے"۔ لہ

مذہب سے اقبال کے لگاؤ کا بعض مغربی مصنفین نے مسیحی عقائد کے حوالہ سے مطالعہ کیا اور (ہمارے نکتہ نظر سے) دلچسپ نتائج برآمد کیے۔ اس ضمن میں دو ڈاکٹروں کا نام لیا جا سکتا ہے۔ امریکہ کے ڈاکٹر ایل ایس ایلن اور کینیڈا کی ڈاکٹر شیلا میکڈونف ان میں اول الذکر پریسبائٹرین پادری ہیں۔ اور مؤخر الذکر نہ صرف ۱۹۵۷ - ۶۰ء تک کینرڈ کالج لاہور میں انگریزی ادبیات اور تقابلی مذاہب کی پروفیسر رہیں، بلکہ انہوں نے غلام احمد پرویز کے مذہبی تصورات پر تحقیقی مقالہ لکھ کر MACGILL INSTITUTE OF ISLAMIC STUDIES سے پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ ان کے مقالہ کا موضوع تھا۔

"G.PERWEZ" A STUD IN ISLAMIC MODERNISM!"

ڈاکٹر ایلسن نے اقبال کے مذہبی شغف کی اساس پر سائیٹرین چرچ سے وابستہ

لہ ۔ "دانتے اور اقبال" مطبوعہ : ماہ نو، اکتوبر ۱۹۵۱ء

درسگاہ میں دیکھی ہے، ان کے بقول ؛

"اقبال کی تعلیم ایک سکاچ مشن سکول میں ہوئی، اس کا مطلب یہ ہے کہ پریسبائٹیرین چرچ نے جس کے ساتھ پادری کی حیثیت سے میرا تعلق ہے اقبال کے ذہن کو اوائل عمر میں کچھ نہ کچھ ضرور متاثر کیا ہوگا . . . . میرے روحانی بھائیوں نے اقبال کو ابتدائی عمر میں ہی مذاہب کی ایک توانا اور صحت مند شکل سے آشنا کر کے ان کی فکر اور نظریۂ حیات کو تاب و تواں بخشی"۔ ؎

اس تقریر میں ڈاکٹر ایلسن نے فلسفہ اقبال کا خلاصہ بیان کرنے کے بعد کہا :

"مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ ہم مسیحی لوگ اس نقطہ نظر سے مکمل طور پر منفق ہیں"

میرے خیال میں فلسفۂ اقبال کی تحسین میں یہ ایک منفرد انداز نظر ہے کہ فلسفہ اقبال کو مسیحی نقطۂ نظر سے سمجھ کر اسے سراہا جائے۔ ڈاکٹر ایلسن مذہبی شخصیت ہیں اور اس حوالے سے انہوں نے اقبال کو سمجھنے کی سعی کی اور اسے اپنے مخصوص عقائد کے اعتبار سے کم عیار بھی نہ پایا۔ ڈاکٹر شیلا میکڈونف کا انداز گو خالصتاً مذہبی نہیں۔ لیکن مسیحی یقیناً ہے۔ اس نے اقبال کے کلام کو اس کے درست تاریخی تناظر میں رکھ کر دیکھا تو یہ نتیجہ برآمد کیا ؛

"اگر میں ایک مغربی عیسائی کی حیثیت سے اپنے آپ سے پوچھوں کہ کس مقام پر اقبال مجھ سے براہ راست مخاطب ہوتا ہے تو میرا جواب ہوگا کہ میں اسے واضح طور پر اور بے کم و کاست اس وقت سمجھ پاتی ہوں

؎ - تقریر مطبوعہ اقبال ریویو ، اپریل ۱۹۶۷ء

جب وہ مجھے آڑے ہاتھوں لیتا ہے"؛ لہ

اس ضمن میں وہ مزید رقمطراز ہیں :

"اقبال کی اصل کوشش یہ نہیں تھی کہ عیسائیوں کو زیادہ دیانتدارانہ اور تعمیری ذاتی محاسبہ پر آمادہ کیا جائے. بلکہ یہ کہ مسلمانوں کو جھنجھوڑا جائے تاکہ وہ اطمینان بالذات ایسی بدعادات اور غیر حقیقی آخرت کے بارے میں عقائد ترک کر دیں ۔ اس لیے جب اقبال کسی عیسائی پر نشتر زنی کرتے ہیں، تو میں ان کے خنجر کی کاٹ کو رگ جاں پر محسوس کرتے ہوئے یہ اندازہ کر سکتی ہوں کہ مسلمانوں پر ان کی ضرب کس قدر کاری ہوتی ہوگی .... وہ خوابیدہ مسلمان جنہیں انہوں نے اپنی تخلیقی کاوشوں کا مرکز بنا رکھا تھا"

یہ انداز ایک دانشور کا ہے جس کی بنیاد اس احساس پر استوار ہے کہ اقبال محض ایک دور یا مسلمانوں کے لیے مخصوص نہ تھا، اس کی شاعری میں چیزے دگر بھی ہے جو مشرق کی مانند مغرب کے لیے بھی سودمند ثابت ہو سکتی ہے. چنانچہ اٹلی کے پروفیسر جی توچی کے بقول :

"اس اظہار عقیدت میں جو ایک دوست ملک کے عظیم شاعر کو پیش کیا گیا ہے. اس عظیم شاعر کو جو حق کی عالمگیر کشش کے تحت ہمارا شاعر بھی بن جاتا ہے. یوں ہمیں ان دیرینہ تعلقات کی تجدید کا احساس ہوتا ہے جو ہمیں اس روحانی دنیا سے متحد کرتے ہیں جس کا اقبال نغمہ خواں اور

لہ . "THE MOSQUE OF CORDOVA: VISION OR PERISH"

مطبوعہ "اقبال ریویو" اپریل ۱۹۶۷ء

ترجمان تھا۔میرا مطلب اس اسلامی ثقافت سے ہے جو ہمارے ملک میں
اپنی تاریخ اور فکر کے گہرے آثار چھوڑ گئی ہے" لہ

فکر اقبال میں مذہب کی اہمیت کی تفہیم کے یہ تین منفرد زاویے اس بناء پر اہم ہیں کہ ہم مسلمان ہو کر ثواب دارین کمانے کے لیے اگر ایسی آراء کا اظہار کریں تو اس کی چنداں اہمیت نہ ہوگی کہ ہم اس کے برعکس کہنے کی جرأت ہی نہیں کر سکتے۔ لیکن مغربی ناقدین کا رویہ اس امر کا غماز ہے کہ اقبال کے ہاں اسلام محض مذہب کے طور پر نہیں آیا (کہ مذہب کے اس پہلو کو مغرب بہت پہلے مسترد کر چکا ہے) بلکہ ایک حرکی قوت اور مصاف زیست میں سیرت فولاد پیدا کرنے والی توانائی کا نام ہے۔ شاید اسی لیے "اسرارِ خودی" کی اشاعت کے بعد اقبال برصغیر کے مسلمانوں کے غیض و غضب کا شکار بنے، جب کہ اس وقت ہربرٹ ریڈ مابعد الطبیعات کے معیار پر اقبال کو تمام مغربی شعراء پر فوقیت دے رہا تھا۔ ای ایم فارسٹر نے ۱۹۴۶ء میں "محمد اقبال" کے نام سے ایک اور مضمون بھی لکھا جس میں وہ کہتا ہے:

"اقبال کٹر مسلمان تو تھا مگر وہ کہنہ روایات کا پرستار نہ تھا۔ اس کے خیالات خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں مگر وہ انتہا پسند متعصب نہ تھا چنانچہ اس نے ہندوؤں اور عیسائیوں کا ہمیشہ ادب و احترام سے تذکرہ کیا" ۲ہ

جب کہ ہم اپنے روایت پرست ذہن کی روشنی میں اقبال کو محض ایک روایتی اسلامی شاعر کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اس لیے کبھی حافظ کا نام لے کر برا بھلا

لہ ۔ تقریر مطبوعہ اقبال ریویو ، اپریل ۱۹۶۷ء

۲ہ ۔ 2. "TWO CHEERS FOR DEMOCRACY"

کہا تو کبھی تصوف کے نام پر تکفیر کی !

اقبال کا فلسفہ عمل کا فلسفہ ہے، جد و جہد کا فلسفہ ہے اور خارا شگافی کا فلسفہ ہے دیکھا جائے تو گرم ممالک کے ہم طبعاً سست لوگ اس فلسفہ کے اہل نہیں اور نہ ہی ہم اس فلسفے کی عملی تحسین کی زندہ تصویر بن سکتے ہیں. فرانس نے اپنے انقلاب سے والٹیر اور روسو کی تحریروں کی صداقت کی گواہی دی، جرمن قوم نے دنیا کو نطشے کا فوق البشر بن کر دکھا دیا، جب کہ روس نے مارکس اور چین نے ماؤزے تنگ کے افکار کی روشنی میں کایا پلٹ دی، لیکن اقبال کے پاکستان میں ہم اس کے فلسفے کی عملی تفسیر پیش کرنے میں ناکام رہے ہیں. درحقیقت ہم فکر اقبال کے حرکی پہلو کی تفہیم کی اہلیت ہی نہیں رکھتے لیکن مغرب اور بالخصوص روس کے اقبال شناسوں نے فکر اقبال کے اس پہلو کو بطورِ خاص سراہا ہے. یہی نہیں بلکہ اس ضمن میں انہوں نے مذہب کے مثبت کردار کی اساسی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے فکر اقبال میں اس کا مقام بھی متعین کیا ہے. چنانچہ روس کی ممتاز مستشرق مادام ایل آر گورڈن پولنسکایا (جو روس کے ممتاز علمی ادارہ اکاڈیمی آف سائینسز کے انسٹی ٹیوٹ آف دی پیپلز آف ایشیا کی ممتاز رکن بھی ہیں) نے اپنے مقالہ "اقبال کے سماجی نظریات" میں اس خیال کا اظہار کیا!

"پاکستان میں سماجی فلسفہ کو اب تک جو ترقی حاصل ہوتی ہے اس پر سب سے زیادہ اثر علامہ اقبال کے سماجی افکار اور نظریات کا پڑا ہے. . . . اسلام کا جدید تفسیر اور اجتہاد کے حوالے سے ابھرنے والے نئے رجحانات کے سرخیل، مجتہد اور مفسر علامہ اقبال ہیں. اپنی تصنیف "تشکیل جدید الہیات اسلام" کے واسطے سے علامہ اقبال نے نہ صرف نو آبادیاتی نظام کے مخالف حریت پسندانہ افکار و نظریات کے فلسفیانہ پس منظر کو متشکل کرنے کی کوشش کی بلکہ انہوں نے اس حوالے سے ایک نیا سماجی فلسفہ بھی پیش کیا. یہ سماجی فلسفہ مسلمانوں کے متوسط طبقہ کے سامراج دشمن

محسوسات کی غمازی اور عکاسی کرنے کے ساتھ ساتھ مسلمانوں کے اس طبقے کی سے سرمایہ دارانہ دشمن امنگوں اور آرزوؤں کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ علامہ اقبال کا یہ فلسفہ اس کا بھی مظہر ہے کہ مسلمان اللہ تعالیٰ کے سامنے بھی اور اس کا کرۂ ارض پر بھی اپنی مادی زندگی کے حوالے سے انسانوں کے درمیان مساوات کے زبردست حامی اور علمبردار ہیں"

ایک اور روسی مستشرق خاتون ایم ٹی ستے پین ینتیس (M.T. STEPANYANTS) نے بھی اقبال کے افکار کے انقلابی پہلو کو غیر منقسم ہندوستان کے مخصوص حالات کے تناظر میں رکھ کر جو نتیجہ اخذ کیا اسے اپنے مقالے "فلسفۂ اقبال میں اخلاقیات کے مسائل" میں یوں بیان کیا۔

"اقبال کے عہد میں نو آبادیاتی نظام کے خلاف انقلابی دانشوروں نے جس جدوجہد کا آغاز کر رکھا تھا۔ اقبال کے یہ انقلابی تصورات اس فضا کے عین مطابق تھے۔ چنانچہ اقبال کے اس تصور نے کہ شر صرف معروضی ہے ان دانشوروں کو بالخصوص متاثر کیا کہ اس کی رو سے وہ تمام سماجی خرابیوں کا منبع خارجی حالات کے شر یعنی جاگیردارانہ نظام اور نو آبادی سیاست میں تلاش کر سکتے تھے"

روس کی مانند مغرب کا باعمل ذہن بھی اقبال کے فلسفۂ جدوجہد کو صحیح معنوں میں پسند کر سکتا تھا، چنانچہ اٹلی کے پروفیسر جی توچی نے اس نقطہ نظر سے اقبال کو سراہا ہے ان کے بقول:

"یہ ابہام و تفہیم اور امن کا منصوبہ ہے۔ لیکن ذات کی خود سپردگی اور تصوف کے ذریعہ نہیں بلکہ جہد و عمل کے ذریعے، ایسا جہد و عمل جو یقین رکھنے والے کو شرف بخشے اور ارفع و اعلیٰ بنا دے، اقبال ایسا یقین

رکھنے والے شخص کو لیونارڈو کے الفاظ میں ایسا آدمی قرار دیتا ہے جو محض
کھا پی کر زندگی بسر کرنے کا انتخاب نہیں کرتا، یہ تو ایسی جدوجہد کا
قائل ہے جو نہ تو اسے اس کے مخالف راستے پر چلنے والوں سے الجھاتی
ہے اور نہ ہی دوسرے رستے پر جانے والوں سے بلکہ یہ تو اسے حکم الٰہی
کا اہل اور قابل بناتی ہے۔"

اس کے برعکس مشرقی ممالک کے ناقدین نے اقبال کے اس پہلو سے زیادہ شغف کا اظہار نہ کیا۔ بلکہ فلسفۂ اقبال کے مابعد الطبیعاتی پہلوؤں کی تشریح و توضیح میں زیادہ دلچسپی ظاہر کی۔

عظمتِ اقبال کا معترف۔ ہربرٹ ریڈ

"اگر آج کے اپنے شعراء کی پرکھ کی جائے تو مجھے صرف ایک ہی ایسا زندہ شاعر نظر آتا ہے جو کم عیارنہ ثابت ہوگا، اور یہ بھی طے ہے کہ وہ ہمارے عقیدے اور نسل کا شاعر بھی نہیں ہے۔ میری مراد محمد اقبال سے ہے۔ جس کی مثنوی "اسرارِ خودی" کا حال ہی میں فارسی سے ڈاکٹر رینالڈ نکلسن نے ترجمہ کیا ہے۔ اور جسے میسرز میکملن نے طبع کیا ہے۔ آج جب کہ ہمارے مقامی متشاعر اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے تتبع میں کتے بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی نوجوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے۔"

(ہربرٹ ریڈ ، ۱۹۲۱ء)

اسے علامہ اقبال کی فکر کا اعجاز سمجھنا چاہیئے کہ اگرچہ ان کے فلسفہ کی اساس قرآن مجید پر استوار تھی، مگر اس کے باوجود مغرب میں علامہ اقبال کے مداحین کی کمی نہیں۔ وہ مغرب جہاں کے دانشوروں کی اکثریت مذہب اور بالخصوص اسلام سے الرجک ہے۔ مغرب

میں فکرِ اقبال کی مقبولیت کا باعث ان کا پیغام سعی وعمل بھی ہے۔ اور انسانیت کی عظیم اقدار کی اہمیت کا از سرِ نو احساس کرانا، اس کی وجہ مشرق کی مخصوص مابعد الطبیعات کی پُراسرار کشش بھی ہو سکتی ہے. حتیٰ کہ مغرب کے نظامِ دانش وحکمت کے تضادات اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے مخصوص طرزِ زیست اور نظامِ معیشت پر شدید تنقید بھی. الغرض! فکرِ اقبال کے اتھاہ سمندر میں متنوع وجوہات کے لہر در لہر سلسلے ملتے ہیں. لیکن یہ حقیقت ہے کہ دہریہ روس سے لے کر سیکولر مغرب تک علامہ اقبال کے مداحین کی کمی نہیں، کمی کیا، وقت گزرنے اور علم وعمل کے نئے نئے زاویوں کی تشکیل کے ساتھ ان مداحین کی طویل فہرست میں اضافہ ہی ہوتا جا رہا ہے.

علامہ اقبال کو مغرب سے روشناس کرانے کا سہرا ڈاکٹر نکلسن کے سر بندھتا ہے، جنہوں نے "اسرارِ خودی" کا انگریزی ترجمہ (۱۹۲۰ء) میں اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ لندن سے طبع کیا. اس کے فوری ردعمل میں دو مضامین لکھے گئے ایک پروفیسر ڈکنسن کا اور دوسرا مشہور ناول نگار اور نقاد ای. ایم فارسٹر کا .... ان دونوں مضامین کے اردو میں تراجم ہو چکے ہیں. ان کے جواب میں علامہ اقبال نے نکلسن کو ایک مراسلہ بھیجا، جو اس لحاظ سے باقاعدہ مضمون قرار پاتا ہے کہ اس میں علامہ نے تصورِ خودی کی صراحت کے ساتھ ساتھ نطشے سے متاثر ہونے کی تردید کی. یہ تمام تحریریں اردو میں ترجمہ ہو چکی ہیں اور ہمارے اقبال شناسوں نے ان پر خامہ فرسائی بھی کی ہے، لیکن اس دوران میں ایک ایسا مضمون لکھا گیا جس سے ہمارے تمام اقبال شناس ناشناس نکلے، یہ تھا ہربرٹ ریڈ کا مضمون "READERS AND WRITER" جو "THE NEW AGE" (۲۵، اگست ۱۹۲۱ء) میں طبع ہوا. یہ مضمون بھی اسرارِ خودی کے انگریزی ترجمہ کی اشاعت کے فوراً بعد لکھا گیا تھا اور میں سمجھتا ہوں کہ بلحاظِ اہمیت یہ ڈکنسن اور فارسٹر کے مضامین سے اس بناء پر کہیں زیادہ بڑھ جاتا

ہے کہ ڈکنسن کا مضمون معاندانہ ہے، اور اسلام کے بارے میں مغرب کے مخصوص متعصبانہ رویہ کا مظہر ہے۔ فارسٹر نے البتہ ہمدردانہ رویہ اپنایا ہے۔

اس نے تو علامہ کو "بلبلِ ہند" بھی قرار دیا۔ لیکن اس کے باوجود ہربرٹ ریڈ نے جن پُرجوش الفاظ میں علامہ کی عظمت کو خراجِ تحسین پیش کیا۔ اس کی بناء پر اس کا یہ مختصر مضمون اقبالیات میں دائمی اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔

ہوا یہ کہ علامہ اقبال پر کام کرتے ہوئے مجھے ایک جگہ ہربرٹ ریڈ کی تحریر کا حوالہ ملا، تو یہ مضمون پڑھنے کا اشتیاق پیدا ہوا۔ کیونکہ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے تو ہربرٹ ریڈ کا متذکرہ مضمون کبھی بھی ترجمہ نہ کیا گیا تھا۔ جب تلاش بسیار کے باوجود اس کا کوئی سراغ نہ ملا، تو نامور اقبال شناسوں سے رجوع کیا مگر سب لاعلم نکلے، بالآخر میں نے لائبریری آف کانگریس (واشنگٹن) کو خط لکھ کر اپنی مشکل بیان کرتے ہوئے مضمون کی نقل کی استدعا کی، وہ کیونکہ پاکستانی لائبریری نہ تھی، اس لیے انہوں نے مضمون کی نقل ارسال کر دی۔ اور یوں اہم ترین مضمون کا پہلی مرتبہ ترجمہ پیش کرنے کی سعادت مجھے حاصل ہو گئی۔

ہمارے ہاں اب تک علامہ اقبال پر مغرب میں کیے گئے اولین کام کے سلسلہ میں صرف ڈکنسن اور فارسٹر کا نام آتا تھا لیکن اب ہربرٹ ریڈ بھی ان میں شامل ہو جاتا ہے اور جہاں تک ہربرٹ ریڈ کی دنیائے نقد میں اہمیت کا تعلق ہے تو بلاشبہ وہ دونوں سے کہیں زیادہ اہم اور نامور ہے۔

جب سر ہربرٹ ریڈ (۱۹٦۸ء - ۱۸۹۳ء) کو نقاد کہتے ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ محض ادب تک محدود رہا۔ سمجھتا ہوں کہ ہربرٹ ریڈ کو بنیادی طور پر انسانی شخصیت کی تخلیقی فعلیت سے دلچسپی تھی اس نے انسانی ذہن کی ان تمام کرشمہ سازیوں کا مطالعہ کیا جو تخلیق کی صورت میں اظہار پاتی ہیں، چنانچہ شاعری سے

لے کر مصوری اور مجسمہ سازی تک اس نے ہر نوع کی تخلیقات کے تجزیہ و تحلیل کے ذریعہ سے انسانی ذہن کی تخلیقی فعالیت کو اجاگر کیا۔ ویسے اس کے لیے یہ کام مشکل بھی نہ تھا کہ وہ خود شاعر بھی تھا اگرچہ اس کی تنقیدی کاوشوں نے اس کی شاعری کو دبا دیا۔ حالانکہ اس کی شاعری بے حد اہم ہے۔ ملاحظہ ہوں اس کے شعری مجموعے :

1. "COLLECTED POEMS 1913-25" (1926)

2. "POEMS" (1935)

3. "POETRY" (1953)

ہربرٹ ریڈ کی بیشتر تنقیدی کاوشوں کی اساس نفسیات پر استوار نظر آتی ہے۔ لیکن یہ ان نفسیاتی نقادوں میں سے نہ تھا جو نفسیات سے سنسنی خیزی اور چونکانے کا کام لیتے ہیں۔ وہ متوازن مزاج اور معتدل اسلوب کا حامل تھا۔ اگرچہ ابتدا میں اس نے فرائڈ سے خصوصی اور ایڈلر سے عمومی دلچسپی کا بھی اظہار کیا۔ مگر وقت گزرنے کیساتھ ساتھ وہ ژونگ کے دائرہ اثر میں آتا گیا۔ اس حد تک کہ اب اسے ژونگین ناقدین میں ایک ممتاز مقام حاصل ہے بلہ

نفسیاتی نقادوں کی مانند ہربرٹ ریڈ نے بھی تخلیق کے حوالہ سے تخلیق کار کی شخصیت، ذہن اور سب سے بڑھ کر اس کے لاشعور کو سمجھنے کی کوشش کی کہ درحقیقت یہی تخلیقی محرکات مہیا کرتا ہے اور تخلیقی عمل کی توانائی کا منبع ہے، اس کے ساتھ ساتھ وہ تخلیق کی نفسیاتی اور معاشرتی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ اس حد تک کہ تخلیق سے اگر ایک طرف تخلیق کار نفسی کرب سے نجات حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف معاشرہ میں اس سے صحت مندی کی ایک زیریں لہر دوڑ جاتی ہے۔ چنانچہ ادبی تخلیق ہو یا مصوری وہ ہر نوع کی تخلیقی سرگرمیوں کے مثبت معاشرتی کردار کا حامی تھا۔ چنانچہ ایک موقع پر اس نے لکھا :

سلہ ۔ (حاشیہ کی تفصیل اگلے صفحہ پر ملاحظہ ہو)

"مصوری کی تاریخ کے مطالعہ سے اور بالخصوص آج کے دورِ انتشار میں مصوری اور اس سے وابستہ کارکردگی کا جائزہ لینے پر میں تو اس امر کا قائل ہو چکا ہوں کہ مصوری اور انحطاط میں گہرا رابطہ ہے۔ چنانچہ خارج کی دنیا سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے صرف مصوری ہی ایک ایسا ذریعہ ثابت ہوتی ہے۔ جسے انسانی سائیکی بروئے کار لاتی ہے۔ اس سے میری مراد یہ ہے کہ مصوری کے ذریعہ (اور کسی حد تک مصوری کی تحسین سے بھی) فرد کی روح میں برپا حشر کو کم کر کے اس کے ذہن اور احساسات میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کیا جا سکتا ہے، اسی طرح خارج بینی اور دروں بینی پر مبنی احساسات میں بھی اعتدال پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یوں تحسین جمال اور پرستشِ جمیل کے مشترک مقاصد معاشرے میں انتشار کو وحدت اور اور منافرت کو یگانگت میں تبدیل کر سکتے ہیں۔" لـه

الغرض، فنون لطیفہ اور ادبیات کے ایک ناقد کی حیثیت سے ہربرٹ ریڈ کو جو خصوصی شہرت حاصل ہے۔ اب اسے بطورِ خاص واضح کرنے کی چنداں ضرورت نہ ہونی چاہیئے فنونِ لطیفہ سے قطع نظر جہاں تک اس کی ادبی تنقید میں اس کے مخصوص نفسیاتی نقطۂ نظر کا تعلق ہے۔ تو اسے اس کے اپنے الفاظ میں یوں واضح کیا جا سکتا ہے۔

"تنقید وضاحتوں کے سلسلے کا نام ہے۔ یہ عمومی تصورات کی دریافت اور توضیح کا عمل ہے۔ لیکن ہمیں اس کے لیے بھی تیار رہنا چاہیے کہ دریافت

(گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

ہربرٹ ریڈ ژونگ کے "COLLECTED WORKS" مدون کرنے والے ماہرینِ نفسیات کے بورڈ میں شامل تھا۔

لـه - H.WESTMAN "SPRINGS OF CREATIVITY" p.169-

کا یہ سفر ہمیں انسانی ذہن کے نامانوس اور عجیب و غریب گوشوں کی طرف
بھی لے جا سکتا ہے۔" ؎۱

اس تعریف میں آخری سطر بہت معنی خیز ہے، بحیثیت ایک نقاد خود ہربرٹ ریڈ نے تخلیق کار کے ذہن کے ان دیکھے گوشوں سے خوفزدہ ہونے کے برعکس ان تک پہنچنے کی کوشش کی۔ اس نفسیات شناسی ہی کے باعث وہ تخلیق کار کی شخصیت میں گہرے نفسی رابطے کو نہ صرف تسلیم کرتا تھا، بلکہ اس نے اس انداز نظر کی روشنی میں شیلے، بائرن، کولرج وغیرہ کا جو مطالعہ کیا۔ دنیائے ادب میں وہ اب خصوصی شہرت حاصل کر چکا ہے، اس کے بقول:

"میرا یہ عقیدہ ہے کہ شاعر کی شخصیت کی مکمل تفہیم سے جو معلومات حاصل ہوتی ہیں وہ شاعری کی تحسین کے لیے بہترین اساس کی حیثیت رکھتی ہیں۔" ؎۲

علمی خدمات کے اعزاز میں ہربرٹ ریڈ کو سر کا خطاب دیا گیا۔ اس کی بعض معروف تصانیف کے نام یہ ہیں:

1. "ART AND INDUSTRY". 1934
2. "ART AND SOCIETY". 1945
3. "ART NOW". 1954
4. "ART AND SCULPTURE" 1954
5. "FORM IN MODERN POETRY" 1948

؎۱ "COLLECTED ESSAYS IN LITERARY CIRTICISM" p.143

؎۲ "THE TRUE VOICE OF FEELING" p.246

6. "THE FORMS OF THINGS UNKNOWN" 1960

7. "HENRY MOORE" 1965

8. "THE MEANING OF ART" 1945=

9. "POETRY AND ANARCHISM" 1946

10. "SURREALISM" 1936

11. "THE TENTH MUSE" 1957

12. "THE TRUE VOICE OF FEELINGS" 1953

13. "WORDS WORTH" 1965

ہربرٹ ریڈ کی فنی شخصیت اور کتابیات کے لیے روبن سکیلٹن (ROBERT SKELTON) کی مرتبہ کتاب "HERBERT READ: A MEMORIAL SYMPOSIUM" (1969) سے رجوع کیا جا سکتا ہے!

تو یہ ہے اس عظیم نقاد کا مجمل تعارف جس نے علامہ اقبال پر اس وقت قلم اٹھایا جب وہ اپنے وطن میں ایک متنازعہ فیہ شخصیت بن چکے تھے مگر یورپ میں تقریباً گمنام، لیکن یہ فکرِ اقبال کی عظمت کا اعجاز ہے کہ ہربرٹ ریڈ نے جب اسرارِ خودی پر لکھا تو ایک جونیئر شاعر سمجھتے ہوئے نہ تو علامہ کے بارے میں سرپرستانہ اور مشفقانہ رویہ اختیار کیا اور نہ ہی فکرِ اقبال کی مابعد الطبیعات سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت محسوس کی، یہی نہیں بلکہ اس کے برعکس وہ تو اقبال کے حرکی اور پُر قوت افکار سے اس قدر مسحور ہوا کہ اگر ایک طرف اس نے اپنے عہد کے رومانی شاعروں کا کتے بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی" کرنے پر مذاق اڑایا ہے. تو دوسری طرف وہ علامہ کو جرمن فلاسفر نطشے اور امریکی شاعر والٹ وہٹمن پر غیر مشروط الفاظ میں فوقیت دیتا ہے. مغرب اور مشرق کے ان اقبال شناسوں کو اس پر غور کرنا چاہیئے جو (علامہ اقبال کی تردید کے باوجود) اب تک نطشے اور اس کے فوق البشر کا راگ الاپے جا

رہے ہیں جب کہ بقول ہربرٹ ریڈ :

"ہر چند اقبال نے بطور خاص خود پر نطشے کے اثرات کی نفی کی ہے، مگر پھر بھی وہ تقابلی مطالعے سے نہیں بچ سکتے، کیونکہ نطشے کے فوق البشر اور اقبال کے انسانِ کامل میں صرف چند اتفاقی خصائص ہی ما بہ الامتیاز ہیں. اب یہ دوسری بات ہے کہ نطشے کی اساس اشراف کی جھوٹی معاشرت پر استوار ہے، جب کہ میری دانست میں اقبال کا تصور زیادہ پائیدار بنیادوں پر مستحکم ہے کہ اس میں سقراط حضرت مسیح اور حضرت محمد صلعم کی صورت میں جو مثالی شخصیات لی گئیں. انہیں اپنی اصل میں کسی مخصوص سماج کا عطیہ یا پہلے سے متعین شدہ سمجھنے کے برعکس فطرت کی تخلیقی فعلیت کا اظہار قرار دیا گیا ہے. اپنی اصل کے اعتبار سے اقبال کا مردِ کامل جمہوری ہے. اور وہ ایسا روحانی اصول ہے جس کی اساس اس امر پر استوار ملتی ہے کہ ہر انسان خفیہ صلاحیتوں کا مرکز ہے چنانچہ ایک خاص نوع کا طرزِ عمل اپنا کر ان صلاحیتوں سے وابستہ امکانات کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے. یہ مثالی تصور سہی مگر حقیقت سے زیادہ قریب ہے."

اس موقع پر اگر یہ سوال کیا جائے کہ ہربرٹ ریڈ کے پایہ کے نفسیاتی نقاد کو علامہ اقبال کی مذہبی شاعری میں کیا نظر آیا جو اس حد تک معترف ہوا تو یہ سوال کچھ اتنا بے جا بھی نہ ہوگا. اس کی وجہ یہ ہے کہ دیگر سائنسی تجرباتی علوم کی مانند نفسیات بھی اپنے مزاج کے اعتبار سے غیر مذہبی (مگر مخالف مذہب نہیں) ہے اسی لیے نفسیات دانوں نے مذہب کا بھی انسانی ذہن کے ایک وقوعہ کی حیثیت سے مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی واردات کے بارے میں اجتماعی رویے کے برعکس

خیالات کا اظہار کیا۔ ہمیں صرف ژونگ ہی ایک ایسا قدآور نفسیات دان ملتا ہے جوکہ نہ صرف فرد اور معاشرہ کی اجتماعی زندگی میں مذہب کے مثبت کردار کا حامی تھا بلکہ روح اور خوابوں کی بشارت پر بھی یقین رکھتا تھا اسی لیے اس کے مخالفین اسے "صوفی" کہتے تھے۔ ہربٹ ریڈ بھی کیونکہ اسی صوفی نفسیات دان کا پیرو کار تھا۔ اس لیے وہ انسانی زندگی میں مابعد الطبیعات کی اہمیت کا قائل ہے ملاحظہ ہو:

"ادب کے فن کارانہ اظہار کا نقطۂ عروج اور ثمر اور انسانی روح سے وابستہ مسرت کی آخری حدود مابعد الطبیعات میں ہے۔ اسی میں روحانی دنیا کے اسرار و رموز بھی نمایاں ہیں۔ اس میں انسانی روح اور ہمارے تشخص کی لافانی عمل پذیری کا مسئلہ بھی شامل ہے۔ ہر عہد میں انسانی ذہن کی اسی سے پرداخت ہوتی رہی ہے اور مستقبل میں بھی یہی ہوگا۔ صرف یہی ایک موقع ہے جہاں ہم سب رنگ ونسل اور زمان ومکان سے ماورا ہوکر مساوی ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح عہدِ عتیق ہو یا عصر جدید ہر دور میں اس کی متفقہ ستائش بھی ہوتی رہی ہے۔ وہ اہلِ قلم جنہوں نے خود کو اس کے مباحث کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ ان کا انعام، منافع کی شرح یا رائلٹی کے برعکس اولمپک کھیلوں کے فاتحین کی مانند صرف "لارل" کا ایک تاج ہی ہو سکتا ہے، لیکن انسانیت کی نگاہ میں وہ ہمیشہ متاعِ عزیز تر رہیں گے۔ یہی نہیں بلکہ اپنے جمالیاتی اسقام کے باوجود انکی تخلیقات ہمیشہ قدر اور تحسین کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی۔ ادب اور شاعری کا ارتفاعی نقطہ "مذہب رہا ہے اور رہے گا۔ ہندوؤں کی "وید" زرتشتوں کی "ژند" اور "اوستا"۔ یہودیوں کی "تالمود" اور "عہدنامہ قدیم" مسیح اور ان کے حواریوں کی "اناجیل" "مکالماتِ فلاطون"، "قرآن مجید"، "سنورا کا ریڈا" اور

ہمارے اپنے عہد میں "سوئیڈن برگ" تک یا اسی نوع کی دیگر قابل قدر کتب
جیسے لیبز، کانٹ اور ہیگل کی تصانیف، یہ اور بعض ایسی ہی منظومات
جن میں افراد اور وقوعات انسانی جذبات کے طوفانوں اور مادی دنیا
کے کرشموں کی نغمہ طرازی کے باوجود ان کا مذہبی لہجہ، اسرارِ زیست سے
آگہی، مستقبل کا شعور، نامعلوم کا احساس، ربانی مقاصد اور چہار اطراف
سے ہم پر حاوی حقیقتِ اعلیٰ کا ادراک، ان سب سے ان کا دامن تہی
نہیں ہوتا اور یہ بالواسطہ طور پر ان میں رنگ آمیزی کرتے ہیں، ان ہی
سے ادب کی اصل عظمت و رفعت کا احساس ہوتا ہے وہ عظمت جو زمین
کے پہاڑوں جیسی بلندی کا منظر پیش کرتی ہے "

ان خیالات کی بنا پر اگر ہربرٹ ریڈ نے علامہ اقبال کی عظمت کا اعتراف کیا تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے البتہ فکر اقبال سے اس کا صرف نظر یقیناً تعجب خیز ہوتا۔

نوٹ : ہربرٹ ریڈ کے متذکرہ مقالہ کا ترجمہ از راقم فنون (اقبال نمبر، ۱۹۷۷ء) اور راقم ہی کی مرتبہ "اقبال .... ممدوحِ عالم" میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

غالبؔ

شعور اور لاشعور کا شاعر۔ غالب

غالب وہ مسحور کن ادبی شخصیت ہے کہ ایک صدی بعد بھی قارئین اور ناقدین اس کے طلسم سے آزاد نہ ہو سکے اور اسی میں اسد اللہ خان کے "غالب" ہونے کا راز پنہاں ہے غالب کی عظمت اور مقبولیت کی کئی وجوہات ہیں، اور وقتاً فوقتاً ناقدین نے ان کے حوالے سے کلام غالب کا جائزہ بھی لیا ہے، تخیل، جدت پسندی، معنی آفرینی اور ندرتِ اسلوب وغیرہ اس نوع کی اہم وجوہات قرار دی جاتی رہی ہیں۔ غالب کی مقبولیت کی ایسی وجوہات کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے لیے ان سب کو دو عنوانات کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے۔ ایک اسلوب دوسرے مواد۔ اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کے منتخب اشعار اسلوب و مواد کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیت اور بھی ہے جس کی طرف بالعموم توجہ نہیں دی گئی اور وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسے فکری عناصر بھی ہیں جن کی ہر عہد میں جدید علوم کی روشنی میں بہ انداز نو اہمیت متعین کی جا سکتی ہے۔ فکری عناصر کا یہ مطلب نہیں کہ غالب نے قطعی نوعیت کا مخصوص فلسفیانہ نظام مرتب کیا ہے۔ غالب کے

ہاں اس معاملے میں قطعیت نہیں ملتی بلکہ انہیں کسی حد تک گریز پا قرار دیا جا سکتا ہے۔
غالب کے کلام میں ہر طرح کے "فلسفے" بھی اسی لیے تلاش کیے جا سکے کہ قطعیت کے فقدان کی بناء پر ہر علم سے دلچسپی رکھنے والے ناقد نے اپنے علم کی جھلک اس میں دیکھ لی۔ یوں غالب کے اشعار اس کی اپنی ہی ایک بہت خوبصورت ترکیب کے بموجب "آئینۂ تکرارِ تمنا" قرار دیے جا سکتے ہیں۔

قطعیت کا فقدان کوئی عیب نہیں، نہ ہی اس کا باعث انتشارِ فکر ہے، قطعیت کی صورت میں اقبال کی مانند ایک نظامِ فکر مرتب ہو کر دو اور دو چار جیسی باضابطہ صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ گو اس سے توثیق اور تکذیب میں سہولت بھی رہتی ہے لیکن ایک دن بدلتے ہوئے حالات، نئے علوم اور نئے فلسفوں کی بناء پر ایسے فلسفے کا خاتمہ بھی ہو سکتا ہے، غالب کا معاملہ اس کے برعکس ہے، اس نے ایک ذی شعور فرد اور بالغ نظر فنکار کی مانند زندگی کے بعض امور سے خصوصی دلچسپی تو ظاہر کی، ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار تو کیا مگر افکار کے صنم کدے تعمیر نہیں کیے اور نہ ہی احکامات صادر کیے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غزل میں نظم کے برعکس ایجاز و ایمائیت کی بناء پر اول تو دو ٹوک بات نہیں کہی جا سکتی اور اگر کہی بھی جائے تو بالعموم جچتی نہیں۔ نتیجے میں غالب کے کلام کی اس خصوصیت نے جنم لیا ہے جسے "گریز پا" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ کیفیات "کا گریز پا" ہونا نفسیاتی اعتبار سے بے حد اہم ہے۔
تخلیق کار جب مائلِ تخلیق ہوتا ہے تو خود کو عجب وارفتگی، سرخوشی اور عالمِ کیف میں پاتا ہے۔
شاعرانہ دیوانگی اور شاعرانہ جذب جیسے الفاظ ذہنی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ کیا ہے؟ لاشعور کا تخلیقی لاشعور بننا تخلیق کار کی اس مخصوص نفسی کیفیت کو صرف صوفی کے "جذب و مستی" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے حضور میں محسوس کرتے ہوئے اس کی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سائیکی لاشعور سے پیوست ہوتی

ہے، جب کہ صوفی کی روح تجلیاتِ الٰہی سے۔ ایک کی تخلیق 'دوسرے کا کشف' ہے۔ تخلیق کار چونکہ خود کو معاشرے کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصور کرتا ہے۔ اس لیے وہ اس داخلی خلا کے سفر میں جو ہفت خواں طے کرتا ہے۔ اس کی نفسی واردات اپنے ہم چشموں کو سنا کر ذہنی بالیدگی پاتا ہے لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور دردؔ کے بقول:-

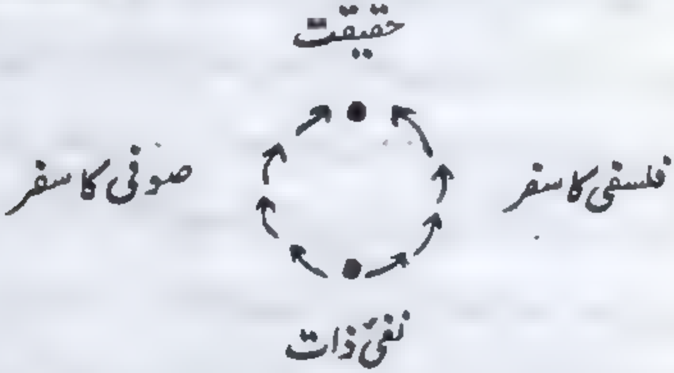
سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اور اسی سے شاعر اور صوفی میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔

تخلیقی عمل جن نفسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی بناء پر پیچیدہ بلکہ کسی حد تک اسرار سے پُر نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ سے اشعار میں افکار ایسی قطعیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ فلسفی امورِ زیست پر غور و فکر کرتے وقت عقل اور استدلال کی بناء پر اپنی ذات کو درمیان سے نکال کر ایک بلند استھان سے زندگی کے حسن و قبح اور خود حسن کے حسن و قبح کے بارے میں فیصلے سنا کر خود کو اپنے فریضے سے سبکدوش محسوس کرتا ہے۔

صوفی بھی ادراکِ زیست کے عمل میں اپنے مادی وجود کی نفی کرتا ہے کہ اس کی دانست میں حسیات اور ان سے جنم لینے والی SENSOUSNES کی شوریدہ سری حقیقت کے براہ راست ادراک میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں اگر رکاوٹ پیدا نہ بھی کریں تو انحراف کا باعث تو یقیناً بنتی ہیں۔ یوں فلسفی اور صوفی کے طریقِ کار کی اساس "نفیٔ ذات" قرار پاتی ہے۔ (صوفیاء کا نظریہ: نفیٔ خودی)۔ فلسفی اور صوفی کا ذات کو ایک طرح کی زنجیر سمجھ کر اسے توڑنے کی کوشش کو سمجھنا دشوار نہیں۔ نفیٔ ذات اس لیے ضروری ہے کہ اس سے وابستہ نفسی واردات اور پھر ان واردات

کے پس منظر میں لاشعوری محرکات کے تہہ در تہہ سلسلے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ہوتے ہیں. بالفاظ دیگر حقیقت تک رسائی کے لیے فلسفی اور صوفی ایک ہی نقطے سے سفر کا آغاز کرتے ہیں. مگر دونوں کی اطراف جداگانہ ہیں. ایک عقل واستدلال کو ہنما بناتا ہے تو دوسرا کشف ووجدان کو. مگر مختلف اطراف سے شروع ہونے والا یہ سفر آخر ایک ہی نقطے پر ان کا ملاپ بھی کرا دیتا ہے. اور تلاشِ حقیقت کی یہ قوس دائرے میں تبدیل ہو جاتی ہے. شاید اسی لیے بعض اوقات مابعد الطبیعاتی، جمالیاتی اور اخلاقی امور میں فلسفیوں اور صوفیاء کے ہاں غیر معمولی طور پر مماثلت نظر آتی ہے.



اس تفصیلی پس منظر کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ حقیقت کے کھوج میں بھٹکنے والی تیسری ہستی یعنی شاعر کا معاملہ ان دونوں سے قطعی برعکس ہے. کیونکہ شاعر ان کی طرح ذات سے فرار نہیں اختیار کرتا بلکہ ذات کے داخلی خلا میں سفر کرتا ہے. صوفی حسّیات کو یوں مردود جانتا ہے کہ ان کی شورش سے جو التباس اور واہمے جنم لیتے ہیں. وہ اس کی یکسوئی کو جذب اور جذب کو مستی میں تبدیل نہیں ہونے دیتے. لیکن شاعر کو ان سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس کیلئے تو حسّیات ہی حصولِ تجربات کا سب سے بڑا ذریعہ ہیں. وہ ان سے دنیا کی بوقلمونی ہی کا ادراک نہیں کرتا بلکہ اسے ذہن میں محفوظ رکھتے ہوئے تصورات کے ذریعہ بوقت ضرورت ان کی باز آفرینی پر بھی قادر ہوتا ہے. اسے التباس اور واہموں سے بھی

ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں، کیونکہ تخیل کی خلاقانہ قوت کے ذریعہ وہ انہیں نئے سانچوں میں ڈھال کر نئے روپ ہی نہیں عطا کر سکتا، بلکہ اسی تخیل کی امداد سے وہ ان کے انتشار میں ہم آہنگی اور ان کی کثرت میں وحدت پیدا کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے اور یوں التباس اور واہمے اور ان سے جنم لینے والے اعصابی تموج کی سرکش لہریں جو فلسفی کے 'دھیان' اور صوفی کے 'گیان' میں مخل ہو سکتی ہیں، شاعر کے لیے ایک طرح کی غذا ثابت ہوتی ہیں۔ وہ سمندر کی مانند ہے کہ وہ آگ جو دوسروں کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے، خود اس کے وجود کی ضامن ہے۔ اسی لیے تو ایسے لاتعداد شعراء کی مثالیں مل جاتی ہیں، جو اعصابی خلل کا شکار اور مریضانہ رجحانات کے حامل تھے۔ اور اخلاقی اعتبار سے دیوالیے ثابت ہوئے اور ایسے بھی جن کی سب سے بڑی قوت اور کمزوری جنس تھی۔ یہ وہ لوگ ہیں، جنہوں نے حیات کے پُر تموج سمندر کا ساحل سے نظارہ نہ کیا بلکہ اس کی تہہ میں ڈوب ڈوب کر ابھرے۔ دوسرے شراروں سے خوفزدہ رہتے، انہوں نے ہنستے ہوئے شراروں سے دامن بھر لیا اور ققنس کی طرح نئے گیت کے ساتھ نیا جنم بھی لیا۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا، شاعر کا سفر ذات کے داخلی خلا کا سفر ہے، یہ سفر خود سے شروع ہو کر لاخود تک جاتا ہے ۔ اس کی کوئی منزل نہیں کہ لاشعور کی ہر جہت منزل نہیں بلکہ سنگِ نشان ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تخلیق کار اور تخلیق کے نفسیاتی مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پیشتر یہ اساسی امر کسی طور پر فراموش نہ کرنا چاہیے کہ وہ اردو غزل کا شاعر تھا۔ غالب کے وقت تک اظہار کے ایک سانچے کے طور پر غزل سے بعض فنی تقاضے وابستہ کیے جا چکے تھے۔ مضامین کے ضمن میں بعض روایات راسخ ہو چکی تھیں، روایات کے ان دائروں سے باہر نکل کر آنے کی بعض شعراء نے ہمت تو کی مگر ان سے

بغاوت کی کوئی نہ سوچ سکتا تھا، اسی طرح ابلاغ کے لیے بھی :

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

کے مصداق کچھ مسلّمات تھے، نتیجہ یہ نکلا کہ غزل گو کے لیے محض الفاظ کے بل بوتے پر جذبات کی آنچ سے عاری شاعری کرنے کے لیے ہر طرح کی سہولتیں میسر تھیں، شاعر کو دل کی بات کہنے میں بھی چونکہ روایات اور مسلّمات کو ملحوظ رکھنا ہوتا تھا۔ اس لیے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ نفسی واردات کی تیزی اور اس کی شدت ایسی ہمہ گیر اور ساتھ ہی شاعر پر اس کی گرفت اتنی قوی ہوتی کہ "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جاتے ہے" والی بات ہوجاتی۔ اس لیے غالبؔ (یا کسی بھی شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ معیار ہمیشہ پیشِ نگاہ رہے کہ یہ شعر روایتی تو نہیں؟ یہ مضمون رواجاً تو نہیں باندھا گیا اور یہ خیال تقلیداً تو نہیں ادا کیا گیا اور ان کے ساتھ ساتھ یہ کہ کیا اس شعر کی تاثیر محض الفاظ کی شعبدہ بازی تو نہیں؟ اور یہ اثر کہیں فنی چابک دستی کا پیدا کردہ تو نہیں؟

اس فنی معیار پر بالعموم وہی شعر پورا اترے گا جس میں شاعر جذبے سے مغلوب ہوجاتا ہے اور یوں شعر میں ایک خاص طرح کا والہانہ پن آجاتا ہے۔ اس والہانہ پن کو بے ساختگی سے ممیز سمجھنا چاہیئے، بے ساختگی کا تعلق طرزِ ادا سے ہے۔ جبکہ والہانہ پن اس ذہنی ترنگ کا غماز ہے جو شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہ ذہنی ترنگ اور والہانہ پن لاشعور کے اس جبر کا بھی مظہر ہے، جس کے تحت فن کار اتخلیقی عمل کے پر پیچ مراحل طے کر کے تخلیق کی صورت میں اپنا انعام پاتا ہے۔

غالب کی اہم ترین خصوصیت ہے کہ وہ بیک وقت 'شعور' کا شاعر بھی ہے اور لاشعور کا بھی۔ دوسرے لفظوں میں ان کے ہاں عقلیت بھی ہے اور نفسی واردات بھی۔

تعقل کا اظہار اس کے تصورِ غم سے ہوتا ہے جب کہ نرگسیت، رشک اور ایذا پرستی جیسے رجحانات لاشعوری محرکات کے زیرِ اثر قرار دیے جا سکتے ہیں، :

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جُدا تن سے تو زانو پہ دھرا ہوتا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کو دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
دگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا!

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

مندرجہ بالا اشعار میں غالب کے تصورِ غم کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اشعار کی یہ ترتیب غالب کی نہیں، اس لیے ان اشعار میں تصورِ غم کا اگر ارتقاء واضح ہے تو یہ ترتیب کی بناء پر ہے۔ دراصل غزل گو شعراء کے ہاں ردیف وار دیوان مدوّن کرنے کے رجحان کی وجہ سے فکری ارتقاء کا سراغ لگانا بہت دشوار ہو جاتا ہے۔ بہر حال پہلا شعر زندگی میں غم کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ بظاہر یہ شعر روایتی معلوم ہوتا ہے۔ غم کے بارے میں جو اندازِ نظر اردو غزل میں مروّج ہے اسی کی عکاسی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اتنا روایتی نہیں جتنا معلوم ہوتا ہے بلکہ مزاج کے اعتبار سے کسی حد تک اس مشہور شعر کے قریب پہنچ جاتا ہے:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

دوسرے مصرع میں تمام زور "ہی سہی" کا پیدا کردہ ہے بلکہ پہلے شعر میں "اے دل غنیمت جانیے" کا ٹکڑا "ہی سہی" کی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالب کے ہاں غم کے بارے میں جو انفرادیت کا احساس ابھرتا ہے تو اس کی اساس ایک مخصوص اندازِ نظر پر استوار ہے۔ دوسرا شعر بھی زندگی میں غم کی کارفرمائیوں

کے احساس پر مبنی ہے۔ یہاں زندگی کا انفرادی پہلو یعنی بندِ غم' غالب کے تصورِ غم کے تجریدی ارتقاء کو خوبی سے آشکار کرتا ہے۔ وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ پہلے مصرع کا 'آزادوں' دوسرے مصرع کا 'ہم' ہی ہے۔ جو اپنے جوہر کے لحاظ سے 'میں' ہے۔ گویا اپنی ذات کے حوالے سے غالب یہ بتا رہا ہے کہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی اہلیت سے ہی فرد میں آزادوں کی روش پیدا ہوتی ہے۔ سوچ کا یہ انداز رواقی قرار دیا جا سکتا ہے۔

کو تیسرا شعر اور اس سے وابستہ احساسات شدید قسم کی بے حسی (APATHY) کے غماز ہیں۔ لیکن اس کی تہہ میں وہی غم کو بطور حقیقت تسلیم کر لینے کا جذبہ موجزن ہے، غالب کے تصورِ غم میں یہی شعر ہے جس میں عقلی رویے کو نفسی واردات کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

پہلے شعر میں جو احساس زیرِ سطح تھا چوتھے شعر میں وہ ایک واضح تصور کی صورت میں سامنے آتا ہے، اب اس نے کھل کر زندگی میں غم کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ غم ہی حیات ہے۔ اس لیے اس سے مفر نہیں۔ جب اس سے گریز ممکن نہیں تو پھر نوحۂ غم کیوں؟ اور نوحۂ غم بھی ہو تو نظامِ زیست میں اس کی بھی تو اہمیت ہے۔

غالب کے تصورِ غم کی عقلی اساس دراصل ۷ - ۵ اشعار سے واضح ہوتی ہے۔ اس نے غزل کی روایت میں پہلی مرتبہ غمِ روزگار کو غمِ عشق کے برابر درجہ دیا، یہی نہیں بلکہ وہ یہ اعتراف کرنے کی جرأت بھی رکھتا ہے:

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی

غالب سے پہلے میر تقی میر نے بالخصوص اور بعض دیگر شعراء نے بالعموم غم اور اس سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی بہت کامیابی سے کی ہے۔ غالب نے میر کے مقابلے میں اس موضوع پر نسبتاً بہت کم لکھا۔ مگر جو کچھ لکھا، اس میں ایسا عقلی زاویہ پنہاں

تھا کہ ایک صدی بعد کے مادی جدلیات کے تحت جنم لینے والے شاعرانہ افکار کو ـــــ ANTICIPATE ، ہی نہیں کر لیا بلکہ بشیتر ترقی پسند شعرا کے مقابلے میں زیادہ حُسن اور خوبی سے کام بھی لیا ۔ غالب نے محض غمِ روزگار کا بے سُرا رونا نہیں رویا بلکہ اسے غمِ عشق کے ساتھ دوسرے پلڑے میں رکھ کر ہم وزن بھی ثابت کر دیا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے اس نے تو غمِ روزگار کو غمِ عشق پر فوقیت بھی دے دی ۔

غالب نے چونکہ غم کے بارے میں عقلی رویہ اختیار کیا اس لیے اس نے ابیقورین فلسفیوں کے مانند زندگی کی اساس نہ تو مسرت پر استوار قرار دی اور نہ ہی حصولِ مسرت کو زندگی میں ایک نصب العین بنایا ۔ ان کے برعکس وہ غم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے ۔ زندگی ، اشیاء اور وقوعات میں اس کی کارفرمائیوں سے نگاہیں نہیں چراتا ، بلکہ رنج سے خوگر ہونے کی تلقین کرتا ہے کہ یہی طریقہ مشکلیں آسان کرنے کا ہے ۔

بعض ناقدین نے شوپنہار جیسے فلسفیوں کے اسماء اور اقوال گنوا کر غالب کے ہاں ایک باضابطہ فلسفۂ غم ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ۔ غالب کے ہاں باقاعدہ فلسفہ نہیں ملتا ، البتہ اس کے ہاں زندگی کے بعض امور میں سے غم کے بارے میں ایک عقلی رویّہ ضرور ملتا ہے ۔ اس کے عہد کی غزل اور اس کے مسلمات کو پیشِ نظر رکھ کر دیکھیں تو یہ عقلی رویہ کسی فلسفے سے کم نہیں ۔

جدید نفسیات کی روشنی میں دیوانِ غالب کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں بعض مخصوص میلانات بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں ۔ اس موقع پر اس امر کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ نہ تو غالب ایک ابنارمل شخص تھا نہ ہی بطورِ خاص مریضانہ رجحانات کا حامل ۔ اس لیے اس کی شاعری بعض جدید شعراء کی مانند مریضانہ نفسیات کا عہدنامہ نہیں ۔ اس کے فنکارانہ خلوص کی دلیل یہ ہے کہ اس نے غزل کو نفسی واردات کا آئینہ بنا دیا ۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی الفت ذات میں ہی نہیں ملتی بلکہ محدب شیشے سے گزرتی شعاع کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے، وہ اپنے محبوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار کرے یا پھر خالص تعلّی۔ ان سب مضامین میں جذبے نے جلا نرگسیت سے پائی۔ متفرق اشعار سے قطع نظر غالب کی بعض مسلسل غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کے مطلع درج ذیل ہیں:

(۱) ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
مری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

(۲) بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ میرے خیال میں تو یہ اردو کی بہترین "نرگسی غزل" ہے۔ مطلع اور مقطع درج ذیل ہے:

حُسن غمزے کی کشاکش سے چُھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد
آئے ہے بے کسیٔ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلاب بلا میرے بعد

غالب کا شدید مریضانہ رشک مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ نرگسی کے لیے اول تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلنا، اُلفتِ ذات کے بھنور سے چھٹکارا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ چونکہ اس سے اپنی

ذات کی تطبیق کرلیتا ہے ۔اس لیے اس کی محبت بھی روایت کے "نرگس" جیسی ہو جاتی ہے ، یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوتے اس میں اپنا ہی عکس دیکھتا ہے. یوں محبوب بعض اوقات گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر اُلفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع علامت کا روپ اختیار کرلیتا ہے. چنانچہ غالب کا درج ذیل شعر تحلیل نفسی کے نرگسی مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی نہیں بلکہ محبوب سے نرگسی محبت کی اساس بھی مہیا کرتا ہے :

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں "بُتِ آئینہ سیما" سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے، اس پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے چنانچہ غالب کی نرگسیت بھی اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکز تلاش کرلیتی ہے جو آگے چل کر رشک وحسد کا باعث بنتی ہے. ذیل کے اشعار غالب جیسا نرگسی ہی لکھ سکتا تھا :

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنّا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غالب کی انفرادیت اس میں ہے کہ اس نے شعور ہو یا لاشعور ان کی ترجمانی میں فن کار غالب کو بے بس نہیں ہونے دیا۔ اس لیے اس کی شعور کی شاعری محض فلسفہ نہیں اس نے نیوراتی بنے بغیر لاشعور کی شاعری کی۔

عام زندگی کے مانند فن میں بھی لاشعور کا معاملہ ٹیڑھی کھیر جیسا ہوتا ہے لاشعوری محرکات کی صورت میں مائل بہ عمل کر کے اظہار کرتا ہے۔ اس لیے محرکات کی تحلیل و تشریح آسان نہیں ہوتی۔ یہ تو دور بادلوں سے بنتی بگڑتی تصویروں جیسی صورت ہے کہ ہر ایک اپنے اپنے طور پر ان صورتوں کو معنی پہناتا ہے۔ غالب کے ہاں جن اشعار سے لاشعوری عوامل کا ابلاغ ہوتا ہے۔ ان کے اظہار میں فن کارانہ ضبط ملتا ہے۔ رشک کے مریضانہ احساس کی مانند کیفیات ابنارمل ہی کیوں نہ ہوں لیکن ان کے اظہار میں کوئی ابنارمیلٹی نہیں ملتی۔ لاشعوری رجحانات کا فن کارانہ اظہار چونکہ ترفع (SUBLIMATION) کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے فنکارانہ اظہار اور کامیاب ابلاغ سے تخلیق کار کی شخصیت بہت کچھ حاصل کرتی ہے۔ یوں شاعر کو ذات سے فرار کی ضرورت پیش نہیں آتی کہ اظہارِ ذات ہی سے وہ جذباتی کشاکش سے کسی حد تک نجات حاصل کر کے نفسی آسودگی پا لیتا ہے۔

غالب کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض شاعرِ لاشعور ہی نہ تھا۔ اس لیے اس کے تمام کلام کی نفسیاتی تشریح غلط ہی نہ ہوگی، بلکہ اس سے اخذ کردہ نتائج گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی اہم حقیقت ہے کہ جن اشعار میں وہ لاشعور کا شاعر نظر آتا ہے۔ نفسیات کے تناظر

کے بغیر ان کا درست مطالعہ ممکن نہیں۔ لیکن سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں شعور اور لاشعور شام سویرے کی طرح گھلے ملے ہوتے ہیں اور اسی نے مرزا اسد اللہ خاں کو غالب بنایا۔

غالبؔ خطوط کے آئینے میں

"خطوط دلی جذبات وخیالات کا روزنامچہ اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے اس میں وہ صداقت وخلوص ہے جو دوسرے کلام میں نہیں نظر آتا خطوں سے انسانی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہو سکتا"

(عبدالحق)

جب تک ادب سے نفسیات کا رشتہ استوار نہ ہوا تھا، اس وقت تک خطوط کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ نہ سمجھا جاتا تھا۔ دراصل ہماری قدیم تنقید (اگر تذکرے کے اشارات کو تنقید ایسے با اصول علم کا نام دیا جا سکے) اور موجودہ انتقادی معائیر میں سب سے بڑا فرق ہی یہی ہے کہ اول الذکر صرف ادب کو پرکھتی تھی۔ اسکے نزدیک فن پارہ فنکار کی شخصیت سے ایک جداگانہ چیز تھی، وہ "درخت کی نوعیت" جانے بغیر "پھل چکھ" کر اسکے ذائقہ کے بارے میں اپنے تاثرات کے اظہار سے مطمئن ہو جاتی تھی[1] اس کا

---

[1] ۔ "درخت کی نوعیت جاننے کے بعد پھل کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا" (ساں بو)

کام زیادہ سے زیادہ اس تنقیدی نکون تک محدود رہتا تھا. کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے. کہنے میں کہاں تک کامیاب رہا، اور کیا یہ کہنا چاہیئے بھی تھا یا نہیں ؟ شاید اسی لیے ہماری قدیم تنقید عروضی مناقشوں اور لفظی مباحث میں الجھی رہی .

تنقید کا احیاء حالی سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ادب، معاشرہ اور ادیب کا باہمی تعلق "دریافت" کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ادب سے کسی مقصد کا مطالبہ کیا، ان کے یہاں پھل "کے ساتھ ساتھ" درخت کی نوعیت" جاننے کا رجحان بھی ملتا ہے اور اسی لیے انہوں نے "یادگار غالب" میں غالب کے کلام کی فنی خصوصیات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی . اس ضمن میں انہوں نے خطوط سے بھی کام لیا اور یہ حالی کی بالغ نظری کا واضح ترین ثبوت ہے .

اڈیلر اور اس کے ہم نوا ماہرین نفسیات کے نظریات کی رو سے ادب اور مختلف النوع فنونِ لطیفہ انسانی انا کے اظہار کی متنوع صورتیں ہیں. ان سے کئی لوگوں اور خود ادیبوں کو بھی اختلاف ہو سکتا ہے کہ ان کی تخلیقی کاوشیں محض احساس کمتری سے مجروح انا کی تسکین ہی کا ذریعہ ہیں. لیکن میرے خیال میں اتنا تو ہر ایک تسلیم کر سکتا ہے کہ ڈائری اور خطوط کی صورت میں ادیب کی انا، اس کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسیاتی تار و پود؛ اور لاشعوری عوامل کا ایک حد تک بلا واسطہ اظہار ہوتا ہے . اس ضمن میں ڈائریاں خطوط سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہیں. لیکن وہ بالعموم "پرائیویٹ" نوعیت کی ہوتی ہیں۔ اور ڈائری سے ایمانداری برتنے والا کسی صورت میں بھی ان کی اشاعت گوارا نہ کرے گا . اس لیے انہیں ادب سے خارج کر دینے کے بعد انسانی انا کی گہرائیوں میں جھانکنے کے لیے صرف خطوط ہی ذہنی جھروکوں کی صورت اختیار کر سکتے ہیں.

اقبال اور شبلی دونوں ہی نے عطیہ بیگم فیضی کو خطوط لکھے تھے. ان سے ان دونوں کی شخصیت پر نئے زاویہ سے روشنی پڑتی ہے. مولانا شبلی کی تو داستان عشق ہی ان

خطوط سے ترتیب دی گئی ہے۔ اسی طرح جوان اقبال کے ذہن کے بھی کئی نئے گوشے ان خطوط سے بے نقاب ہوتے ہیں۔ اکبر کے خطوط اس کی شاعری کی نفی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر خطوط اس شگفتگی سے عاری ہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے بلکہ بعض خطوط تو اس قدر یاس میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ انسان تصور بھی نہیں کر سکتا کہ یہ اسی شاعر کے قلم سے نکلے ہیں جس کے کلام میں شاہدِ معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف!

الغرض خطوط کا وہ آئینہ ہے جس میں لکھنے والے کا کردار، نظریات، ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواد مل سکتا ہے۔ اس میں "غبار خاطر" قسم کے خطوط شامل نہیں کیے جا سکتے، جو کبھی لکھے بھی نہ گئے تھے۔ آورد کے تحت "بار خاطر" بننے والے خطوط بھی اس زمرہ سے خارج کر دینے چاہئیں اور وہ خطوط بھی جو شائع کرانے کی شعوری یا لاشعوری خواہش کی بناء پر سپردِ قلم کیے جاتے ہیں۔ مدیرانِ جرائد کے نام لکھے گئے خطوط بڑی اچھی مثال پیش کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ "عودِ ہندی" ۲۷ راکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا تھا، دراصل غالب شروع شروع میں اپنے خطوط کی اشاعت کے حق میں نہ تھے۔ شیخ محمد اکرم "حیات غالب" میں لکھتے ہیں:

> "۱۸۵۸ء میں (رائے بہادر) منشی شو نرائن آکبر آبادی اور منشی ہرگوپال تفتہ مرزا کے اردو رقعات چھپوانا چاہتے تھے۔ لیکن انہوں نے مخالفت[1] کی

---

[1] ۔ تفتہ کو اسی ضمن میں لکھا تھا۔ "رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد نہ کرو، اور اگر تمہاری خوشی اسی میں ہے تو مجھ سے نہ پوچھو تم کو اختیار ہے۔"

اور یہ ارادہ ترک کر دیا گیا۔ اس کے دو تین سال بعد ۱۸۶۱ء میں چودھری عبدالغفور مارہروی کو خیال آیا کہ مرزا کے جو خطوط ان کے نام آتے ہیں وہ اس قابل ہیں کہ انہیں شائع کر کے ہر خاص و عام کو ان کے پڑھنے کا موقع دیا جائے، . . . چودھری صاحب ابھی اپنا ارادہ پورا نہ کر چکے تھے کہ انہیں ان کو ایک ایسی مجلس میں پڑھنے کا اتفاق ہوا، جہاں منشی ممتاز علی خاں مالک مطبع مجتبائی موجود تھے۔ انہوں نے چودھری صاحب سے کہا کہ اگر وہ خطوط بنام تمہارے آتے ہیں اور تم نے سنائے ہیں۔ جمع کرو تو میں ان کے انطباع کا بیڑہ اٹھاتا ہوں۔" چنانچہ چودھری صاحب نے ان خطوط کو جمع کیا، اور "مہرِ غالب" اس مجموعہ کا تاریخی نام رکھا، لیکن ابھی طباعت کی نوبت نہ آئی تھی، کہ منشی ممتاز علی نے سوچا کہ اگر مرزا صاحب کے رقعات جو دوسروں کے نام ہیں وہ بھی اس مجموعہ میں شامل کر لیے جائیں تو اس مجموعہ کی قدر و قیمت بڑھ جائے گی۔ چنانچہ انہوں نے ان رقعات کی تلاش شروع کی۔ حسن اتفاق سے انہیں پتہ چلا کہ خواجہ غلام غوث بے خبر مرزا کی مدد سے ان کے رقعات جمع کر رہے ہیں اور انہوں نے ان رقعات کو بھی حاصل کر لیا۔ خواجہ غلام غوث بے خبر نے ۱۸۶۱ء سے خطوط جمع کرنے شروع کر دیے تھے۔ اور چودھری عبدالغفور سرور والے خطوط ان کے پاس پہلے ہی موجود تھے۔ لیکن اس مجموعہ کی طباعت و اشاعت کوئی آٹھ سال کے بعد وقوع پذیر ہوئی، مرزا جو ۱۸۶۳ء سے ہی طباعت کے منتظر تھے، بے قرار ہو گئے اور بے خبر کو لکھا:

"اور ہاں حضرت! وہ مجموعہ چھپے گا بالفتح یا چھپے گا بالضم۔ چھپ چکا ہے تو

حق التصنیف کی جتنی جلدیں منشی ممتاز علی خاں صاحب کی ہمت اقتضا
کرے، فقیر کو بھیجے۔"

بے خبر کا ارادہ تھا کہ مجموعۂ رقعات کے شروع میں مرزا کا اپنا دیباچہ ہو، لیکن انہوں نے نہ مانا، اور بالآخر یہ مجموعہ مصنف کے دیباچہ کے بغیر منشی ممتاز علی خاں کو اشاعت کے لیے بھیجا گیا۔ منشی صاحب نے بے خبر اور سرور کے مجموعوں کو یکجا کیا اور خود دیباچہ لکھ کر انہیں "عود ہندی" کے نام سے شائع کر دیا۔ خطوط کے دیگر مجموعوں کی تفصیل درج ذیل ہے :-

اردوئے معلّٰی : ۶ر مارچ ۱۸۶۹ء (وفات کے تین ہفتہ بعد) اس کا دوسرا حصہ ۱۸۹۹ء میں طبع ہوا اور پھر ۱۹۳۷ء میں نواب رامپور کو لکھے گئے تمام (غیر مطبوعہ) "رقعات غالب" کے عنوان سے شائع ہوئے۔

جب ہم غالب کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ بھرپور اور توانا شخصیت پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ جس کا احساس غالب کے کلام پر چھایا ہے۔ اس کی جگہ ہم ایک فقیر اور اپاہج سے دوچار ہوتے ہیں، جس کی پنڈلیوں پر ورم ہے تو پاؤں پر پھوڑے جو آج فسادِ خون میں مبتلا ہے تو کل ضعفِ معدہ میں، جس کی نظر کمزور ہے اور ہاتھوں میں رعشہ اور جو بعض اوقات کمزوری کی بنا پر خطوط کے جوابات تک بھی خود نہیں لکھ سکتا، بلکہ کسی اور سے لکھواتا ہے۔ جب ہم ان تحریروں کی تہہ میں جاتے ہیں تو وہاں ہم کسی چڑچڑے مریض اور سنکی بوڑھے کی بجائے ایک فلسفی سے دوچار ہوتے ہیں جو ہلکے پھلکے مزاج سے زندگی کے بھید کھول رہا ہے۔ جو زندگی سے شکست خوردہ ہونے کے باوجود بھی اس سے ہار نہیں مانتا بلکہ یہم رجائیت ہے۔ . . . ایسی رجائیت جو —— بعض اوقات مریضانہ[1] معلوم ہونے لگتی ہے۔ قنوطیت اور یاسیت کو جھٹکتا رہتا ہے۔

ا۔ 1. MORBID

مریضانہ اسے میں نے یوں قرار دیا ہے کہ رجائیت غالب کی شخصیت کے عناصر ترکیبی میں سے نہیں بلکہ یہ تو تلخانۂ زیست سے عہدہ برآ ہونے کے لیے منہ کا ذائقہ بدلنے والی کیفیت ہے۔ "رنج سے خوگر" ہو کر رنج مٹانے کی اس سعی کو نفسیاتی اصطلاح میں دفاعی[1] عمل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی حالت ہے، جس میں انسان دوسروں کا نشانۂ مذاق بننے سے پہلے ہی اپنے آپ پر ہنسنا شروع کر دیتا ہے، اسی لیے تو ہمیں بعض اوقات غالب میں تضاد بھی ملتا ہے۔ وہ انسان جو دوسروں کو مشورے دے:

> "کیوں ترکِ لباس کرتے ہو، پہننے کو تمہارے پاس ہے کیا جس کو اتار پھینکو گے؟ ترکِ لباس سے قیدِ ہستی مٹ نہ جائے گی، بغیر کھائے گزارا نہ ہوگا۔ سختی و سستی، رنج و آرام کو ہموار کرو، جس طرح ہو، اس صورت سے بہر صورت گزارے جاؤ...."

وہی انسان خودکشی جگہ موت کی دعائیں مانگتا ملتا ہے۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آ جاتی ہے۔ اور وہ یہ کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقے سے سعی کرتا ہے، اپنی وضع قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں وہ سب سے نمایاں تر نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا سوانحی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصرِ ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیل نفسی کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاساً ہی یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ احساسِ[2] برتری کی پیداوار ہوگی جس

ا۔ 1: DEFENCE MECHANISM

۲۔ منشی شیونرائن کو ایک خط میں لکھا ہے کہ "نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے"۔

کی اساس احساسِ بکتری بنا کرتا ہے۔ اسی ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں نسلی برتری کا احساس خاصی شدت سے ملتا ہے۔ وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبت بدرجہا فخر کرتے ہیں۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو بہ استثناء خسرو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتداء میں بے دل کا تتبع، غامض مضامین اور اسلوب ..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعراء سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا۔ اسی طرح جب اردو خطوط نویسی کا آغاز کیا تو اپنے لبادہ اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے "پنج آہنگ" میں یوں کیا ہے:

> "میرا طریقہ یہ ہے کہ جب خط لکھنے کے لیے قلم و کاغذ اٹھاتا ہوں تو مکتوب الیہ کو کسی ایسے لفظ سے جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے، پکارتا ہوں اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کر دیتا ہوں۔ القاب و آداب کا پرانا طریقہ اور شکر و شکوہ، شادی و غم کا قدیم رویّہ میں نے بالکل اٹھا دیا"

بعض حضرات[۱] اس سے اتفاق نہیں رکھتے، لیکن اس سے غالب کی اہمیت اور ان کے خطوط نے جس طرح اردو نثر کو غیر شعوری طور سے سلاست کے راستہ کی طرف موڑا،

---

[۱] ۔ اولیں احمد ادیب اس سے متفق نہیں۔ ان کی تحقیق کی رو سے خواجہ غوث بے خبر (۱۸۰۴ء — ۱۹۰۵ء) اس سلسلہ میں اولیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے غالب سے چار برس پہلے (۱۸۴۶ء) میں اسی طرز کو اپنا رکھا تھا۔ "عودِ ہندی" میں غالب کے کئی خطوط ان کے نام ہیں۔ ان کے تعلقات بہت خوشگوار معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ غالب نے انہیں اکثر جگہ قبلہ، پیر و مرشد، حضور، قبلۂ حاجات، جنابِ عالی، بندہ پرور، حضرت پیر و مرشد وغیرہ القابات سے نوازا ہے۔ "تنقیدیں" ص ۱۱۳ - ۹۸)

پر کچھ فرق نہیں پڑتا۔

غالب کی اردو خطوط نویسی پختہ عمری کے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ ایک بلند پایہ شاعر کی حیثیت سے ملک کے کم از کم ایک طبقے سے خراج عقیدت وصول کر چکا تھا۔ زمانے کے گرم و سرد سے طبیعت میں ایک خاص طرح کا ٹھہراؤ اور سکون سا پیدا ہو چکا ہوگا۔ وہ ہر واقعہ پر ایک "بلند جگہ" سے نظر ڈالنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بلندی وہی ہے جو لاشعوری طور سے اس کی شخصیت کا ایک جزو بن چکی تھی، اپنی عظمت کے مثبت احساس نے اس میں ایک خاص طرح کی ذہنی بلندی پیدا کر دی تھی۔ غالب کے بعض خطوط پڑھتے وقت قید خانے میں زندگی کا آخری دن گزارنے والے سقراط کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ جو موت کو سامنے دیکھتے ہوئے فلسفیانہ صداقت کے نشے میں چور.... زندگی اور موت کی گتھیاں سلجھاتا ہے، بیڑیاں اتار دیے جانے کے بعد وہ اپنے دوستوں سے یوں گویا ہوتا ہے:

"راحت اور الم ایک دوسرے کے محتاج تصور کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا ایک دوسرے سے کچھ عجیب سا تعلق ہے۔ گو انسان میں یہ دونوں بیک وقت موجود نہیں ہوتیں، لیکن ان میں سے ایک کے طلب گار کو بالعموم دوسری چیز بھی طلب کرنی پڑتی ہے...... اسی لیے تو ایک کے پیچھے پیچھے دوسری بھی آموجود ہوتی ہے۔ مجھے اس وقت اس حقیقت کا تجربہ ہوا ہے۔ بیڑیوں کے باعث محسوس ہونے والا دکھ اب راحت میں تبدیل ہو چکا ہے۔"

غالب سقراط کی مانند خالص فلسفی نہ تھا، لیکن اس کا مزاج ضرور فلسفیانہ تھا۔ زندگی اور شاعری میں غالب کا خوشی کے بارے میں کچھ اس قسم کا خیال تھا... نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا؟ وہ ہر شے اور واقعہ کو "نفیست" سے دیکھتا ہے۔ خوشی اس لیے اچھی

کہ وہ غم کے بعد آتی ہے۔ زندگی کا پیار موت اور فنا کے تصور سے جنم لیتا ہے، اسی فلسفیانہ رجحان نے اسے زیست کی بے شمار تلخیوں سے نجات دلادی، اولاد کا نہ ہونا، زمانے کی بے قدری اور روپے پیسے کی کمی غالب کے مستقل مسائل میں سے تھا، مگر غالب کی رجائیت بسا اوقات اسے آنسو بہانے سے روکتی ہے. غالب کے ہاں تلخیوں کو بھلانے کی سعی بھی ملتی ہے. مثلاً ایک جگہ لکھا ہے:

"۶۵ برس کی عمر ہے، ۵۰ برس عالم رنگ و بو کی سیر کی. ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانع فسق و فجور نہیں. پیو کھاؤ اور مزے اڑاؤ. مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے. کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے. کیسی اشک افشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ"

ایک اور موقع پر مزاح کے انداز میں لکھا ہے:

"رمضان کا مہینہ روزہ کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا رزاق ہے. کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے. بس صاحب! جب ایک چیز کھانے کو ہوئی اگرچہ غم ہی ہو تو کیا غم ہے"

بعض اوقات غالب کی شخصیت سے اس رجائیت اور مزاح کا چھلکا اتر جاتا ہے تو ہم غالب میں اگر ایک طرف بے پایاں غم جلوہ گر دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ایک طرح کی بے حسی[1] سے مشابہ حالت ہے. غم اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں خوشی کا احساس پوری شدت سے موجزن ہے. بلکہ اس لیے کہ مسرت سے احساسِ

---

[1]- 1. APATHY

غم سے متاثر ہونے والی قوت ہی کند ہو کر رہ گئی ہے۔ مندرجہ ذیل خط میں غالب نے اپنی جو تصویر کھینچی ہے کیا وہ بے حسی کی مکمل ترین تصویر نہیں ؟

"مجھ کو دیکھو نہ آزاد ہوں نہ مقید۔ نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جئے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں، روٹی روزانہ کھاتا ہوں، شراب گاہے گاہے پیئے جاتا ہوں، جب موت آئے گی مروں گا، نہ شکر ہے نہ شکایت جو تقریر ہے بہ سبیل حکایت"

یہ خط جس ذہنی حالت کا غماز ہے وہ سائیکی کے مجروح ہونے پر دال ہے جب فرد کی آرزوئیں عدم تسکین کی بناء پر گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیں اور وہ اپنے ذہن کے نہاں خانے میں ان کے مدفن بنانے پر مجبور ہو جائے تو اس صورتِ حال سے جنم لینے والے مختلف النوع ردعمل میں سے ایک یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ خود کو حالات کے دھارے پر ایک بے بس تنکے کی مانند چھوڑ کر اپنے حال سے بے پرواہ اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ جس نفسی قوت نے خارجی ماحول میں آرزوؤں اور تمناؤں کے حصول کے لیے صرف ہونا تھا وہ باہر نکلنے کا راستہ نہ ملنے پر دیمک بن کر انسانی سائیکی کو کمزور کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہ داخلی کش مکش انتہائی صورتوں میں اعصابی انتشار کی موجب بھی بن سکتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب اس حالت کو کیسے پہنچے ؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہم ان کی سوانح عمریوں سے کم فائدہ اٹھا سکتے ہیں کیونکہ وہ زمانہ کسی "کریٹیکل بائیوگرافی" لکھنے کا نہ تھا۔ اس معاشرے میں جھوٹی وضعداری ملمع ایسی شرافت ایک اہم قدر تھی۔ اس لیے کسی کے حالات زندگی لکھتے وقت شخصی خامیوں اور کردار کے کمزور پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اسی لیے آج ہم خطوط کو زینہ بنا کر غالب کی شخصیت کے نہاں خانے میں اتر سکتے ہیں۔ شکر ہے کہ یہ ایمانداری سے

قلم بند کیے گئے ہیں، ان میں انانیت ہے۔ مگر اپنے منہ آپ میاں مٹھو بنتا نہیں بلکہ غالب انانیت کے اظہار میں بھی اپنی انفرادیت کا ثبوت دیتا ہے۔ زمانہ جن افعال و خیالات کو بُرا سمجھ کر چھپاتا ہے۔ غالب نے کھل کر اظہار کیا ہے۔ اس نے اپنے بچپن کا تذکرہ کھل کر نہیں کیا۔ صرف کہیں کہیں اور وہ بھی ضمناً .... کنکوے اڑانے اور ایسے ہی ایک آدھ کھیل کا ذکر کیا۔ ماضی کے جس واقعہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے وہ ہے عشق!

ایک ستم پیشہ "ڈومنی" سے عشق تھا مگر وہ جلد ہی اس جہاں سے سدھاری۔

یہ غزل اسی ڈومنی کا مرثیہ سمجھی جاتی ہے:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

اس عشق کو ہم جوانی کا جوش یا ایک شاعر کا اپنے تخیلی محبوب کو آب و گل کی قید میں دیکھنا سمجھ سکتے ہیں۔ غالب پر اس واقعہ نے کافی گہرائی ڈالا ہوگا۔ ویسے بھی جوانی دیوانی کے عشق میں ذرا بھی خلوص ہو تو وہ شخصیت کا انداز ہی بدل کر رکھ دیتا ہے غالب کو اس کی شاعری بچا گئی اور یوں وہ جذبات جن کی گھٹن کئی نفسیاتی الجھاؤ[1] جنم دے سکتی تھی۔ ان سب کا ارتفاع شاعری کی صورت میں ہوتا گیا۔ غالب کے کلام میں روایتی مضامین سے قطع نظر ہمیں عشق اور محبوب کا جنس کی بنیاد پر استوار ایک صحت مندانہ اور حقیقت پسندانہ تصور ملتا ہے۔ وہ بھی شاید اسی ناکام عشق کا عطا کردہ ہو۔

اپنے عشق کے بارے میں یوں لکھا ہے اور اس خط میں رعایتِ لفظی سے عبارت میں حسن پیدا کرنا مقصود نہیں بلکہ غم کو ہنسی ہنسی میں اڑانے کا انداز کارفرما ہے:

لے۔ 1. COMPLEX

"مُغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں. جس پر مرتے ہیں اسے مار
رکھتے ہیں . میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی
کو مار رکھا ہے . خدا ان دونوں (دوسری ان کے دوست کی محبوبہ ہے) کو
بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، مغفرت
کرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے . باآنکہ یہ کوچہ چھُٹ گیا.
اس فن سے بھی بیگانۂ محض ہوگیا ہوں، اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں
یاد آتی ہیں. اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھول سکوں گا"

داغِ عشق تو اپنی جگہ برقرار اور محبوبہ کی موت نے غالب کی شخصیت کے تاروپود میں جو نفسیاتی رنگ آمیزی کرنی تھی . وہ ہوگئی اور غالب اس کا عادی بھی ہوگیا ہوگا. لیکن زمانہ کی قدر ناشناسی کا احساس ایسا تھا کہ غالب داغِ عشق کی مانند اس سے اپنی عملی زندگی میں کسی طرح کا سمجھوتہ نہ کرسکا. آخری عمر میں تو خیر غالب کی کافی سے زیادہ عزت ہوتی تھی لیکن جب وہ بیدل کا تتبع کر رہا تھا تو اس زمانے میں لوگ بھرے مشاعرے میں اُلجھے اندازِ بیان اور دور از کار مضامین پر پھبتیاں کس دیا کرتے تھے . غالب کے کلام کو الہام اور اسے پیغمبر، فلاسفر تو مرنے کے بعد کہا گیا. لیکن حیات میں تو اس کے کلام کا ہمیشہ "استادِ شہ" کی محاورہ گوئی سے موازنہ کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے غالب کے دل پر کیا گزرتی ہوگی. لیکن یہی بات اس کے سر پر بقائے دوام کا تاج رکھ گئی. کیونکہ اگر اس نے بھی زمانہ کی روش کے مطابق محاورہ گوئی ہی کو معیارِ شاعری سمجھا ہوتا تو آج اس کا کلام تنوع کی بوقلمونی اور فلسفہ کے رچے ہوئے شعور سے معرّا ملتا. عصری رجحان اور غالب کی انفرادیت کی کش مکش، دینا کی نظر میں، جیت زمانہ کی ہوتی ہے . اور ظاہر ہے کہ اس چیز کا احساس خود غالب کو بھی ملتا تھا، اسی لیے اس نے اکثر خطوط میں کچھ ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے :

"ہر شخص نے بقدرِ حال ایک ایک قدر داں پایا۔ غالب سوختہ اختر کو ہنر کی داد بھی نہ ملی"۔

"تھوڑی رہی، اچھی گزری، اچھی گزر جائے گی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ عرفی کے قصائد کی شہرت سے عرفی کے ہاتھ کیا آیا جو میرے قصائد کے اشتہار سے مجھ کو نفع ہوگا"۔

"بھائی اس معرض میں مَیں بھی تیرا ہم طالع اور ہمدرد ہوں۔ اگرچہ یک فنہ ہوں مگر مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنے نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ ایست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا اور آپ ہی سمجھا"۔

"ایک کم ستر برس دنیا میں رہا اور اب تک کہاں رہوں گا۔ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا۔ ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا۔ تین رسالے نثر کے۔ یہ پانچ نسخے مرتب ہوگئے۔ اب اور کیا کہوں گا۔ مدح کا صلہ نہ ملا۔ غزل کی داد نہ پائی۔ ہرزہ گوئی میں عمر گنوائی"۔

خطوط میں ایسے خیالات کا اظہار اور بھی کئی مواقع پر ملتا ہے۔ غالب داد کا مستحق ہے۔ اس نے ہر بات صفائی اور بے باکی سے کہہ دی۔ . . . ملمع کاری اور تصنع پسندی جو اس زوال پذیر معاشرہ کی خصوصیت تھی۔ غالب اس سے اپنے خطوط میں ہمیشہ دامن بچاتا ہے۔ زمانہ کی بے قدری کا تذکرہ اور بھی کئی طریقوں سے کیا جاسکتا تھا، لیکن غالب بلاواسطہ قسم کے طریقِ اظہار سے کام لیتے ہوئے خط میں

ڈائری ایسی بے تکلفی بھر دیتا ہے۔ اور یہ اس بے پایاں اعتماد کا نتیجہ ہے جو غالب کو اپنے احباب پر تھا، ورنہ ہر انسان اس بے باکی سے اپنے خیالات اور واردات کا تذکرہ نہیں کر سکتا۔ اسی لیے غالب بعض اوقات "ظرافت کا لحاف" ہٹا کر ہمیں اپنی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کی بھی جھلک دکھا دیتا ہے کہ ہم حیران ہو کر سوچتے ہیں۔۔۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے؟

اس کا اندازہ اس طویل اقتباس سے ہو سکتا ہے،

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے، جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دُور دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے، سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا۔ بڑا کافر مرا۔ ہم نے از راہ تعظیم جیسا۔ بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیں خطاب دیے ہیں، چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلم و سخن جانتا تھا۔ اس لیے سقر مقر اور ہاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے! نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں، اجی حضرات نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو کچھ تو بولو، بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیا جاتا ہے یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

یہ خط ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتا ہے۔ کیا غالب درحقیقت (بقول حالی، "حیوانِ ظریف")، تھا یا یہ ظرافت، جیسے کہ میں گزشتہ سطور میں بیان کر آیا ہوں محض ایک دفاعی عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے بعض دیگر خطوط میں قرض کے معاملے کو ہنسی میں اڑایا ہے کیا غالب ایسا حساس فنکار، زمانے میں اپنی انفرادیت برقرار رکھنے والا اور عزتِ نفس کا حامل "رئیس زادہ"۔ . . . قرض اور اس کے نتیجے میں بعض بدمزگیوں کو عام زندگی میں ہمیشہ خطوط کی مانند . . . . ہنسی خوشی میں ٹالتا رہتا تھا؟

ذاتی طور پر مجھے تو اس سے اتفاق نہیں۔

غالب نے خود کو غیر تصور کر کے "آپ اپنا تماشائی" بننے کے جس رجحان کا ذکر کیا ہے وہ نفسیات دانوں کے لیے نئی بات نہیں، یہ وہی ذہنی حالت ہے جو انتہا پسندانہ مثالوں میں "تقسیمِ شخصیت"[1] کی صورت پر منتج ہوتی ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اس کی سیدھی سادی نارمل اور غیر مریضانہ صورت کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ جب فرد کی ذات اور انا خارجی ماحول سے ٹکرانے کی سکت نہیں رکھتی یا اس کے تقاضوں سے بطریق احسن عہدہ برآ نہیں ہو سکتی، تو ذہن گویا دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے، ایک حصہ تو خارج سے اپنا رابطہ رکھتے ہوئے اسے تسخیر کرنے کی دھن میں لگا رہتا ہے۔ اور دوسرا وہ جو ہر طرح کی جد و جہد اور اس کے نتائج سے ہاتھ دھو کر لاشعوری محرکات کے زیر اثر پہلے حصے سے دور ہوتا جاتا ہے۔ یوں گویا ذہن میں خانہ جنگی سی شروع ہو جاتی ہے۔ کبھی ایک حصہ شعور پر حاوی ہوتا ہے تو کبھی دوسرا، غالب کی مانند بہت سے فن کار اور حساس اصحاب اس کیفیت سے آشنا ملیں گے۔ ژنگ کی مثال اس سلسلہ میں بہت نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی خود نوشت

ﻃﻪ- 1. SPLIT PERSONALITY

سوانح عمری "MEMORIES, DREAMS, REFLECTIONS" اس لحاظ سے بہت دلچسپ کتاب ہے کہ اس میں ایک فن کار کی سائیکی کی نشو ونما کی بڑی خوب صورتی اور نفسیاتی صداقت سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ اسی میں اپنے بچپن کے حالات کے ضمن میں اس نے لکھا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو دو حصوں میں منقسم سمجھتا تھا، ایک اچھا لڑکا تھا (جسے سب جانتے اور پہچانتے تھے) دوسرا برا لڑکا تھا۔ (جسے وہ خود ہی جان سکتا تھا)۔

غالب کا یہ خط بھی اسی نفسیاتی حالت کا غماز ہے، جس میں فرد کا ذہن دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ حصہ جس کی قرض خواہ "بے عزتی" کر رہے ہیں اور دوسرا طعن وتشنیع سے کام لینے والا ۔۔۔۔ اور یہ شدید ذہنی کش مکش کی طرف اشارہ کناں ہے۔

ایک اور خط سے غالب کی شخصیت کا ایک انوکھا اور چونکا دینے والا پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ غالب خود کو منحوس سمجھتا ہے۔ غالب جیسا انسان اور فن کار بھی اوہام کا شکار ہو سکتا ہے۔ کیا یہ تعجب خیز نہیں؟ لیکن اس کا کیا علاج کہ ایسا ہی ہے۔۔۔ لکھا ہے:

"علاؤ الدین خان تیری جان کی قسم! میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا، وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس سے وہم نے گھیرا کہ میری نحوستِ طالع کی تاثیر تھی کہ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر شاہ اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے، جس کے مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے۔ وہ عدم سے بھی پرے جا پہنچا۔ صاحب دہائی خدا کی۔ میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا نہ تاریخی نام ڈھونڈوں گا۔"

خود کو منحوس سمجھنے کے رجحان کی وجہ دریافت کرنی مشکل ہے۔ کیونکہ اس خط

سے یا کسی اور ذریعہ سے اس مسئلے پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑ سکتی. میرے خیال میں تو ناقدری اس کی وجہ قرار دی جا سکتی ہے. ظاہر ہے کہ ناکامی کا کسی نہ کسی کو تو ذمہ دار ٹھہرانا ہی ہوا۔ قسمت، حالات، آسمان یا نحوست، کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ویسے اس خط سے یہ واضح طور پر نہیں معلوم ہو سکتا کہ خود غالب بھی نحوست کے اس وہم کا باعث کلام کی نامقبولیت کو سمجھتا تھا. لیکن انسانی شخصیت کی تشکیل اور انائی ارتقائی عمل بے حد پیچیدہ ہے،

غالب کے لیے موت اہم ہی نہیں بلکہ اچھا خاصا مراق[1] معلوم ہوتی ہے، اس بارے میں بھی قطعی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ احساس محض بڑھاپے کا پیدا کردہ ہے یا بعض نفسیاتی الجھنوں کی بنا پر شخصیت کے لیے ایک مستقل مگر نقصان دہ رجحان کی حیثیت رکھتا تھا. فرائڈ کو بھی یہی حالت تھی لیکن اسے اس کی نفسیات دانی نے بچا لیا۔ اس کے بعض سوانح نگاروں کے بقول جبلتِ مرگ کا نظریہ دراصل جن بن کر ذہن پر مسلط رہنے والے احساس کے جن کو بوتل میں مقید کرنے کا ایک انداز تھا. ہم فرائڈ کی اپنی اصطلاح میں اسے ارتفاع[2] سے تعبیر کر سکتے ہیں. خود فرائڈ نے اپنے بعض خوابوں کے تجزیے سے بھی موت کے خوف کی تصدیق کی تھی۔

بدقسمتی سے ہمارے پاس نہ تو غالب کے خواب ہیں اور نہ ہی کوئی اور شواہد اس لیے خطوط جس طرف اشارہ کریں، اسی طرف جانا پڑتا ہے. آخر عمر میں غالب بیماری اور مالی پریشانیوں کی بنا پر خاصا پریشان تھا. اپنے کلام میں موت کا ایک صحت مند فلسفیانہ تصور رکھنے والا شخص اپنی موت کی گھڑیاں ہی نہیں گنتا بلکہ (مومن کی مانند)

۱۔ 1. OBSESSION

۲۔ 2. SUBLIMATION

پیشین گوئی بھی کر رکھتا ہے :۔

ایک خط میں لکھا ہے ،

"آپ جانتے ہیں کہ کمال یاس مقتضی استغنار ہے بس! اب اس سے زیادہ یاس کیا ہوگی کہ باامیدِ مرگ جیتا ہوں ، اس سے کچھ مستغنی ہو چلا ہوں ، دو ڈھائی برس کی زندگی اور ہے ہر طرح گزر جائے گی ۔ مانتا ہوں کہ تم کو ہنسی آئے گی کہ یہ کیا کہتا ہے ۔ مرنے کا زمانہ کون بتا سکتا ہے؟ الہام سمجھئے چاہے ادہام سمجھئے بیس برس سے ایک قطعہ لکھ کر رکھا ہے :

من کہ باشم کہ جاوداں باشم
چوں نظیری نماند و طالب مُرد
در بگویند در کدامی سال
مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد"

اب ۱۲۷۵ھ ہے ۔ غالب مُرد کے ۱۲۷۷ بنتے ہیں ۔ اس عرصہ میں جو کچھ مسرت پہنچتی ہے ، پہنچ لے ورنہ پھر ہم کہاں ۔"

آخری سطر میں جو حسرت کوٹ کوٹ کر بھری ہے ۔ اس سے قطع نظر یہ امر بھی باعث دلچسپی ہے کہ یہ تاریخ وفات ملک الموت کو پسند نہ آئی ، کیونکہ پھر لکھا ہے :۔

"۱۲۷۷ھ میں نہ مرنا میری تکذیب واسطہ تھا مگر ان تین برس میں ہر روز مرگِ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں ، حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں ، پھر کیوں جیتا ہوں ۔ روح میرے جسم میں اب اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں کوئی شخص ، کوئی اختلاط . . . . کوئی جلسہ ، کوئی مجمع مجھے پسند نہیں ۔ کتاب سے نفرت ، جسم سے نفرت ، روح سے

نفرت، یہ جو کچھ لکھا ہے بے مبالغہ "

اب اس پیش گوئی کے سچ نہ ہونے کی یہی ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ انسانوں اور زمانے کی مانند خدا کو بھی فنکاروں سے دشمنی ہے۔

غالب کی نرگسیّت

قافیہ ردیف کی پابندی کے ساتھ ساتھ دو مصرعوں میں بڑے سے بڑے مضمون کے سمو دینے کو غالب کے الفاظ میں "تنگنائے" قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن بعض اوقات کامیاب اظہار میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں ایسی نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہوتی ہیں کہ اس سے شاعر کے نفسی رجحانات کی کلّی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات ایک اشاریہ کی صورت یقیناً اختیار کر لیتی ہیں۔ اسی لیے قلی قطب شاہ سے لیکر آج کے دور میں فراق تک ہر انفرادیت پسند غزل گو کے اشعار میں نفسی اہمیت کے ایسے اشعار مل جاتے ہیں کہ جن سے اس کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے، جن کی جانب تذکرہ نگاروں یا جدید نقادوں کی نگاہ نہ گئی تھی۔

غزل میں قافیہ کی پابندی کے خلاف بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، لکھا جا رہا ہے اور لکھا جائے گا۔ یہ تمام اعتراضات غلط نہیں قرار دیے جا سکتے اور نہ اس مضمون میں اس معاملہ کے تمام فنی پہلوؤں کا احاطہ ہی مقصود ہے۔ میں صرف قافیہ کی

نفسیاتی اہمیت اجاگر کرنی چاہتا ہوں کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے اشعار قافیہ ہی کی بنا پر نفسیاتی اشاریہ کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ قافیہ پر غالباً سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں شاعر کا خیال قافیہ کے تابع ہے۔ لیکن میری دانست میں اسی سے قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ کیونکہ غزل کی تخلیق میں شاعر کا ذہن تلازمِ خیالات[له] کے اصول کے تحت کام کرتا ہے۔ تلازمِ خیالات اہم نفسیاتی مباحث میں سے ہے اور اس کی لمبی چوڑی وضاحت کیے بغیر اتنا ہی بتا دینا کافی ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند ایک خیال سے دوسرے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کا جنم لینا لاشعوری عوامل کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ ناآسودہ خواہشات اظہار کی تشکیل کے لیے فوق الانا* (SUPER EGO) کی آنکھ بچا کر شعور کے چور دروازوں سے وقتاً فوقتاً جھانک لینے ہی پر اکتفا کرتی ہیں۔ گو شعور اور اس کے پہرے دار بھی سخت ہیں۔ لیکن یہ ناآسودہ خواہشات خوابوں، قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے ٹپک پڑنے اور ایسے ہی بظاہر بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس اصول کو مدنظر رکھتے ہوئے پہلے تحلیلِ نفسی کے حامیوں اور بعد ازاں ژنگ نے آزاد تلازمہ کو اپنی معالجاتی تکنیک میں کافی سے زیادہ اہمیت دی، بلکہ ژنگ نے تو اس پر ایک مفصل کتاب بھی لکھی۔

عملِ تخلیق بظاہر غیر پیچیدہ معلوم ہوتا ہے، خصوصاً "آمد" کی صورت میں تو یوں لگتا ہے۔ گویا شعر پہلے سے ہی ذہن میں موجود تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غزل گو (یا کوئی بھی فنکار) مصروفِ تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے ساتھ مل کر ایک نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ ادھر نفسی میلانات ایک خاص انداز سے

له۔ ASSOCIATION OF IDEAS

شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سعی کناں رہتے ہیں اور پھر لاشعوری عوامل ان سب پر مستزاد! یہ سب مل کر اس اعصابی تناؤ پر منتج ہوتے ہیں، جو صرف کامیاب تخلیق ہی سے آسودگی پا سکتا ہے۔ اسی لیے تو تخلیق کے وقت ادیب اور فن کار بعض اوقات جس ذہنی کرب اور روحانی اذیت سے دوچار ہوتے ہیں، اسے صرف بچہ کی پیدائش ہی سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ پھر تخلیق یا موضوع کی خاطر خواہ انجام دہی کے بعد وہ کسی ماں جیسا ہی سکون اور فخر محسوس کرتے ہیں۔ جس طرح ماں اپنے بچوں کی درجہ بندی نہیں کر سکتی۔ اسی طرح ادیب اور فنکار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتا۔ لیکن تخلیق کی اس کے علاوہ ایک صورت اور بھی ہے۔ اس صورت میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ارتفاعی (SUBLIMATIONAL) حالت میں پاتا ہے۔ ایسی حالت جسے صوفیاء کے جذب اور مستی سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ صوفی اپنے سامنے ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہوتا ہے۔ اسی طرح شاعر بھی لاشعور سے مبہوت ہو کر رہ جاتا ہے۔ ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں۔

یہ تفصیلی تجزیہ اس لیے ضروری تھا کہ تنگنائے غزل نے کئی شاعروں کے لیے نفسی ہیچ کا کام کرتے ہوئے ان سے ایسے اشعار ادا کرائے۔ جن سے آج ہم ان کی شخصیت کے بارے میں بہت کچھ جان سکتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، ولی، میر، غالب، مومن، حسرت، فراق وغیرہ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کمی نہیں، جنہیں نفسیاتی اشاریہ قرار دیا جا سکے۔

غالب کے بیشتر شخصیت نگاروں نے اس کی انفرادیت پسندی، عزتِ نفس، جدّت پسندی وغیرہ کا خصوصی تذکرہ کیا ہے۔ اگر ان اور اس نوع کے دیگر شخصی

رجحانات کو کسی ایک نفسیاتی اصطلاح سے ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے تو میرے خیال میں "نرگسیت" سے بڑھ کر اور کوئی موزوں اصطلاح نہ ملے گی. کیا سبھی فنکار روایت کے نرگس کی مانند اپنے ہی فن کو آئینہ بنا کر اس میں اپنا عکسِ جمیل دیکھنے میں محو رہتے ہیں ؟ کیا فن میں نرگسیت کا اظہار یا تسکین قاری کے لیے مفید ہے یا غیر مفید ؟ اور کیا یہ رجحان بذاتِ خود صحت مند بھی ہے ؟ یہ اور ایسے ہی دیگر سوالات دلچسپ تو ہیں لیکن ان کی تفصیلات میں جانا اس مضمون کے موضوع سے خارج ہے. اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اگر صرف شاعر کے کلام سے کوئی مخصوص نفسی کیفیت (مثلاً نرگسیت ہی) جھلکتی ہو تو اسے شخصیت کا مستقل رجحان قرار دینے میں جلدبازی سے کام نہ لیتے ہوئے سوانحی مواد یا دیگر قابلِ حصول خارجی شواہد سے بھی استفادہ کرنا چاہیئے. گو ہمارے قدیم شعراء کے بارے میں نفسی اہمیت کا مواد . . . جیسے خطوط، ڈائری یا خود نوشت سوانح حیات . . . . . بالعموم دستیاب نہیں. اس لیے جو تھوڑا بہت مواد ہے اسے ہی زیادہ سے زیادہ کام میں لانا چاہیئے.

نفسیاتی (یا تحقیقی) مقاصد کے لیے کسی دیوان کا مطالعہ کرتے وقت غزلوں کی تاریخ تحریر سے لاعلمی نفسی مطالعہ میں سب سے زیادہ رکاوٹ بنتی ہے، بلحاظ ردیف حروفِ تہجی کی ترتیب زمانی نہیں اور جب تمام غزلیں ردیف کی لڑی میں پرو دی جائیں تو ان سے کسی شاعرانہ جذبہ کے آغاز اور تدریجی ارتقاء یا انحطاط کا اندازہ لگانا ناممکن ہو جاتا ہے. یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ اس مضمون ایسے کسی بھی نفسی مطالعہ میں حالاتِ زیست اور خصوصیت سے مخصوص اثرات کے حامل نفسی حوادث کی روشنی میں جب تک کلام کا تجزیہ نہ کیا جائے ۔ اس وقت تک اخذ شدہ نتائج کے ادبی لحاظ سے دلچسپ ہونے کے باوجود ان کی نفسی صداقت کی قسم نہیں کھائی جا سکتی. یوں بھی فن کار کی پیچیدہ تر شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ آسان نہیں ہوتا. لیکن جب

شاعر اور نقاد میں ایک صدی حائل ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

غالب کا معاملہ بعض اور شعرا کی مانند اتنا مشکل نہیں۔ اس کی زندگی اور فن کے بارے میں قابلِ اعتماد تصانیف کے علاوہ خود اس کے خطوط بھی موجود ہیں۔ یہ خطوط نفسیاتی لحاظ سے ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، جس میں اس کی شخصیت کی کئی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ ہے کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی وضع قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں غالب سب سے نمایاں نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا نفسی مواد موجود نہیں، جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصرِ ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیلِ نفسی کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاس سے ہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ اسی احساسِ برتری کی پیداوار ہوگا، جس کی اساس احساسِ کمتری بنا کرتا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ غالب میں انائی برتری کا احساس[۱] خاصی شدت سے ملتا ہے۔ وہ[۲] اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبتاً بدرجہا فخر کرتے تھے۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو یہ استثنائے خسرو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتدا میں بیدل کا تتبع، غامض مضامین اور اسلوب۔

---

[۱] ۔ منشی شیو نرائن کو ایک خط میں لکھا ہے "نواب اسداللہ خاں لکھو یا مرزا اسداللہ خاں بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے"

[۲] ۔ فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگزر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگِ من است

"..... یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرا سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا[1]۔ اسی طرح جب اردو خطوط کا آغاز کیا تو اپنے لبادے اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے "پنج آہنگ" میں بھی کیا ہے۔" [2]

غالب کے خطوط سے اس کی جو نرگسی تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں اشعار مزید رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ اس نے کہا تھا:

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

نفسیاتی لحاظ سے یہ واقعی درست ہے اس کے بعض اشعار، ایسے اشعار جو غزل کے روایتی اور سکہ بند مضامین سے ہٹ کر ہیں .... واقعی اس کے دل (اور ذہن) کا معاملہ کھول کر رکھ دیتے ہیں۔

اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام کلام ہی کو نرگسی نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی اور اس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز سے ہی نہ سوچا بلکہ غم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصور بھی ملتا ہے۔ اسی طرح کچھ تصوف بھی ہے۔ گو وہ برائے شعر گفتن ہی سہی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسکے رنگا رنگ کلام پر صرف نرگسیت کا لیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیل نفسی کر دینا

---

[1] - مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
ہوتے ہیں ملول اس کو سن کر جاہل
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل!

[2] - "غالب ... خطوط کے آئینہ میں"۔

غالب کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہوگا۔ لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے کلام میں نرگسیت ایک قوی رجحان کی صورت ہی میں نہیں ملتی۔ بلکہ یہ رجحان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادھے مفہوم یعنی الفتِ ذات ہی میں نہیں ملتی، بلکہ منشور PRISM سے گزرتی شعاع کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے، وہ اپنے عیوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار ہو اور یا پھر خالص تعلّی۔ اس نے ان سب پر اپنے مخصوص انداز میں اشعار کہے، لیکن ان سب نے جلا نرگسیت ہی سے پائی۔

مندرجہ ذیل مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

ان تمام اشعار میں روایتی مضامین کو روایتی انداز (اور بعض اوقات مبالغہ) سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن ذرا غور سے یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ روایتی مضامین اور بیان کا مبالغہ دونوں ہی غالب کی "میں" کو اجاگر کرتے ہیں۔ اور ان تمام اشعار میں متنوع انداز سے اس نے اپنی ذات کو PROJECT کرنے کی کوشش کی۔ اس موقع پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایسے روایتی اشعار تقریباً ہر غزل گو کے ہاں مل سکتے ہیں، پھر غالب کے ان اشعار نے کیوں نفسی اہمیت حاصل کی؟ دیگر شعراء کے ہاں یقیناً ایسے اشعار ملتے ہیں اور نہ اسے جھٹلانے کی ہی ضرورت ہے۔ اور اگر ان کے کلام میں نرگسیت کے غماز اور اشعار بھی ملیں تو اس نوع کے بظاہر عام اور گھسے پٹے مضامین والے اشعار بھی نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ (اس ضمن میں میرؔ کی مثال بھی دی جا سکتی ہے)

غالب کے یہ اشعار بھی روایتی ہونے کے باوجود اسی لیے نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں. کہ اشعار سے غالب کی شخصیت کی بننے والی تصویر کو مصوری کی شبیہہ سے نہیں بلکہ کسی "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے. ایسے اشعار جب انوکھا زاویہ یا نیا رنگ مہیا کرتے ہیں. تو پھر روایتی اور پامال ہونے کے باوجود انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا.

ان روایتی اشعار کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے ضمن میں اس نے بعض اوقات روایت شکنی کا ثبوت دیتے ہوئے کہیں بلا واسطہ اور کہیں بالواسطہ طور سے اپنی نرگسیت کو اجاگر کیا ہے. اس مقصد کے لیے ان اشعار کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے. جہاں دنیائے عشق کے مسلمہ قوانین اور بعض نامور ہستیوں کے ساتھ اپنا موازنہ کرتے ہوئے ان پر طنز سے اپنی اور اپنے عشق کی برتری ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے. یہ مثالیں نمایاں ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

عشق و مزدوریٔ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکو نامیٔ فرہاد نہیں

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طُور کی

فنا تعلیمِ درسِ بے خودی ہوں اس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پر

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں

پہلے اشعار کے برعکس ان اشعار میں نہ تو روایتی مضامین ہیں اور نہ غلط قسم کا مبالغہ ہی۔ بلکہ جدّت پسندی سے کام لیتے ہوئے بعض روایات اور مسلمات کی تکذیب تو کی لیکن اس انداز سے کہ ساتھ ہی اپنی ذات بھی ابھر آتی ہے۔ پہلے شعر میں گو اپنی ذات کا واضح طور سے تذکرہ نہیں کیا گیا۔ لیکن فرہاد کو یوں سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود کہا گیا کہ قاری کے ذہن میں خود بخود ہی تقابل سے غالب کا عشق آجاتا ہے، جس میں تیشے کے بغیر ہی مرا جاتا ہے:

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

غزل کی سب سے قدیم اور اہم روایت عشق ہے۔ اور غالب اس روایات کی علامت پر ہی طنز نہیں کرتا بلکہ وہ تو حسن پر بھی چوٹ کرنے سے گریز نہیں کرتا:

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن
دستِ مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا

اس انداز کے حامل اشعار زیادہ نہیں۔ لیکن جو تھوڑے بہت ہیں، انکی اہمیت اس بناء پر مسلّم کہ اپنی ذات میں مست اور اپنے وجود کے حسن میں غرق کوئی نرگسی ہی طعنہ زن ہو سکتا ہے:

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالبؔ
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو

اس تمام غزل میں محبوب سے خطاب کا جو انداز رکھا گیا ہے اس کا اندازہ اسی ایک شعر سے ہی لگایا جا سکتا ہے:

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

محبوب سے خطاب کا یہ طریقہ ایک نئی بات تھی۔ یہ ایک ایسے عاشق کے جذبات ہیں جو خود کو کم تر نہیں سمجھتا۔ اسی لیے تو غالب یکطرفہ محبت کا قائل نہیں[1]۔ اب تک تو غزل کا عاشق عشق کی آگ میں جلتا اور اس پر ناز کرتا ہے۔ لیکن غالب نے عشاق کی اس بھیڑ سے خود کو یوں ممیز کیا:

نوازش ہائے بے جا دیکھتا ہوں
تغافل ہائے رنگیں کا گلہ کیا؟

---

[1] ۔ غالب کا ایک غیر مدوّن شعر یوں ہے:

مزا تو جب ہے کہ اے آہِ نارسا ہم سے
وہ خود کہے کہ بتا! تیری آرزو کیا ہے؟

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا؟
سن اے غارت گرِ جنسِ وفا سُن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا؟

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے
ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز

اور اس رجحان کی انتہا پسندانہ مثالیں یوں ہیں:

واں وہ غرورِ عزّ و نازیاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

محبوب کے بارے میں ایسا رویّہ رکھنے کی سب سے بڑی وجہ الفتِ ذات ہے اور ایسی مسلسل غزلوں، متفرق اشعار اور مقطعوں کی کمی نہیں، جنہیں نرگسیت کی واضح مثال قرار دیتے ہوئے اس کی ذات کے لیے کلیدی اہمیت کا حامل قرار نہ دیا جا سکتا ہو، اس موقع پر مقطع کا خصوصی تذکرہ کیا گیا کہ نفسیاتی لحاظ سے غزل میں مقطع اس بنا پر خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص کی وجہ سے بعض اوقات شاعر اسے بالکل ذاتی بناتے ہوئے اس سے نرگسی رجحان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے۔ تعلّی کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل نرگسیت کے غماز ہوتے ہیں۔۔۔ حریفوں پر چوٹیں، ناقدریٔ زمانہ، فن کا زعم اور الفتِ ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا۔۔۔

غرضیکہ اس میں خاصا تنوع ملتا ہے ۔ ایسے اشعار غزل کے درمیان بھی مل سکتے ہیں، لیکن تخلص کی بنا پر مقطع میں یہ نفسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں۔ تخلص کا انتخاب جن نرگسی رجحانات کی آئینہ داری کرسکتا ہے ان کا مطالعہ اور تفصیل کا موقع یہاں نہیں، غالب کے بعض مقطعے ہی ان کی نرگسیت پر روشنی ڈالتے ہیں ؛

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکر ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

اور اس مقطع میں منفی انداز سے نرگسیت کو ابھارا ہے :

غالبؔ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

غالب کی نرگسیت مقطعوں کے علاوہ بھی اظہار پاتی ہے :

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اس ضمن میں ان کی بعض "مسلسل" غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں، ان کے مطلعے درج ذیل ہیں ؛

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

بازیچۂ اطفال ہے دنیا میرے آگے

ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ اور میرے خیال میں یہ غالب ہی کی نہیں بلکہ اردو کی بہترین نرگسی غزل ہے۔ اس کا مطلع اور مقطع درج ہیں:

حسن غمزہ کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد

بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

آئے ہے بے کسیٔ عشق پہ رونا غالبؔ

کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

ان تینوں غزلوں کی ردیفیں بھی نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ ردیف کو ذات کا حوالہ بنا کر غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے جو لاشعوری تسکین پا رہا تھا، وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور ایک ہی جذبے کی حامل مسلسل غزل لکھواتی ہے، یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جب لاشعو تخلیقی لاشعوً کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کا شدید بلکہ مریضانہ رشک مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے میرے خیال میں اسکا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ نرگسی کیلئے اول تو ذات کے دائرے سے نکلنا اور مریضانہ حالتوں میں اچھی خاصی دلدل ثابت ہونے والی الفت ذات سے چھٹکارا پانا ہی آسان نہیں، لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھ لے تو پھر وہ کیونکہ اس سے اپنی ذات کی تطبیق کر لیتا ہے۔ اس لیے اس کی محبت بھی روایت کے نرگس ایسی ہوگی، یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھا جائے گا۔ یوں محبوب محض گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر الفتِ ذات اور اس

سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع تر علامت کا روپ دھار لیتا ہے۔ غالب کا یہ شعر تحلیلِ نفسی کے نرگسی مفہوم کی خوب صورت ترین تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ محبوب سے نرگسی محبت کی اساس بھی مہیا کرتا ہے،

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں "بُتِ آئینہ سیما" سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے، اس پر مستزاد اپنے حُسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے، غالب کی نرگسیت بھی جب اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے۔ تو وہ کیونکہ بنیادی طور سے صحت مندانہ نہیں، اس لیے تصرفیت کو جنم دے کر رشک و حسد کے لیے مہیج بہم پہنچاتی رہتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار غالب ایسا نرگسی ہی لکھ سکتا ہے:

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

اُبھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کے ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں ؟

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں و لے ان کی تمنا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہمسفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

مردِ عاشق کی مثال — غالبؔ

"بھئی مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اسے مار رکھتے ہیں. میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا ہے. خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، مغفرت کرے، چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے. باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا. اس فن سے بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں. لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں. اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا."

اس خط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب سے تعلقات کے معاملے میں غالب نرا شاعر ہی نہ تھا بلکہ مرد بھی تھا!

غزل کی شاعری میں غالب پہلا مردِ عاشق نہیں بلکہ اس سے پہلے بھی کئی شاعر اپنے اپنے محبوبوں کے مخصوص تصور سے اپنی اپنی مردانگی کے اظہار کی کوشش کر چکے ہیں. قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے غزل گو شعراء تک اکثریت کے روایتی عشقیہ مضامین باندھتے رہنے کے باوجود بہت سے شعراء میں نفسیاتی رجحانات، ذاتی زندگی،

جذباتی حادثات اور جنسی میلانات سے جنم لینے والی مردانہ انفرادیت کی بناء پر واضح طور
سے امتیاز بھی کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے تو قلی قطب شاہ، ولی، میر، جرأت، مومن، داغ،
حسرت اور فراق وغیرہ کے نام سے ہی ہمارے سامنے ان کے عشق کا ایک مخصوص تصور
اور محبوب کی ایک واضح تصویر ابھر آتی ہے۔ بلکہ ژرف نگاہی برتنے پر اس سے ہم شاعر
کی شاعرانہ انفرادیت کی تفہیم کے ساتھ ساتھ بعض شخصی اور نفسی میلانات کا کھوج لگا سکتے
ہیں۔ اسی سلسلے میں ایک اور نکتہ بھی روشن ہوتا ہے کہ کچھ شعراء نے عشق، اس کی مختلف
النوع کیفیات اور ان کے زیرِ اثر دل کی رنگ بدلتی دنیا کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی ہے۔
جب کہ بعض محبوب کو مرکز بنا کر اس کے گرد جذبات، احساسات، خیالات اور تصورات
کا ایک طلسم خانہ تعمیر کرتے ہیں۔ قلی قطب شاہ، ولی اور میر اول الذکر اور بقیہ شاعر موخر الذکر
گروہ سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ بظاہر عشق اور محبوب ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔
بلکہ بعض کو مترادف بھی معلوم ہوتے ہوں گے، لیکن ان میں نازک سا فرق ملتا ہے۔
عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ سائیکی کی گہرائیوں سے پھوٹنے کے
ساتھ ساتھ بعض اوقات نرگسی رجحانات سے بھی رنگ مستعار لیتا ہے۔ اپنی انتہائی صورتوں
میں یہ خود محبوب سے بھی ماورا ہو کر فنا فی العشق کی منزل تک پہنچا کر اس نفسی کیفیت
کو جنم دینے کا باعث بن سکتا ہے۔ جہاں فرد فطرت کے حسن اور کائنات کے ذرہ ذرہ میں
کسی اور ہستی کا جلوہ بھی دیکھنے لگتا ہے۔ لیکن محبوب سے وابستہ تصورات بالعموم فرد
کو اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دیتے اور اپنی اصل میں یہ کسی پیکر اور بت کے
مرہونِ منت ہوتے ہیں اس میں جنس کی بھی کافی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔

اگر اس کا اظہار گھٹیا طریقہ سے ہو تو وہ جرأت (یا دیگر لکھنوی شعراء) کی معاملہ بندی
کا روپ دھارتی ہے اور اگر صحت مند حدود میں رہے تو حسرت اور فراق کی غزل کو جنم
دیتی ہے، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، ان میں بہت نازک سا فرق ہے اور ہم کسی طور سے

بھی عشق یا محبوب سے متعلق مضامین کی خانہ بندی نہیں کر سکتے نہ تمام شعراء کی اسی بناء پر درجہ بندی ممکن ہوگی۔ کیونکہ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ایک عشق کے وسیلہ سے محبوب کے تصور تک پہنچے اور دوسرا محبوب کی وساطت سے عشق کے رموز سے آگاہی کے بعد خود آگہی حاصل کرے۔

ان نمائندہ شعراء کے تجزیہ میں غالب کا نام شعوری طور سے نہیں لیا گیا، کیونکہ غالب نے عشق اور محبوب دونوں ہی کے بارے میں اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز سے تو سوچا مگر جس چیز سے اس کی عشقیہ شاعری انفرادیت حاصل کرتی ہے وہ اس کی ایک اور ہی خصوصیت ہے یعنی . . . . محبوب سے تعلقات کا انداز !

غالب سے پہلے دبستانِ لکھنو کے شعراء نے تصوف کے زیر اثر جنم لینے والے عشق کے مجرد تصور کو ختم کر کے اسے زندگی کی عام سطح پر لا کر جنسی جذبات اور حیاتیاتی ہیجانات سے ہم آہنگ کر کے اگرچہ غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ تو کیا، مگر طوائفیت اور معاشرہ کی انحطاط پذیری نے انہیں ابتذال، سستی لذتیت اور سوقیانہ پن کے مراحل سے گزار کر ریختی کی دلدل میں پھنسا دیا۔ ہمیں یہ سب کچھ مومن کے ہاں بھی ملتا ہے اور انہوں نے خود بھی کم از کم نصف درجن عشق تو ضرور ہی کیے ہوں گے۔ مگر بعض اوقات ذاتی واردات کے بیان کے باوجود انہوں نے صحت مندی، جذباتی توازن اور ہیجانی اعتدال کا ثبوت دیا، اور اساسِ عشق کے جنس پر استوار ہونے کے باوجود کلام جنسی دلدل نہیں بن جاتا، غالب کا معاملہ ان سب سے قدرے جُدا ہے۔

ادبی روایات نے ابلاغ کا جو سانچہ اس تک بہم پہنچایا تھا وہ اسے "تنگنائے" سمجھنے کے باوجود اپنانے پر مجبور ہی نہ تھا بلکہ یہ بھی احساس تھا کہ :

بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اپنے ہمعصروں کے ساتھ ماضی کے عظیم شعراء کا عشقیہ کلام بھی اس کے سامنے تھا۔

جن میں تصوف اور معاملہ بندی کی دو انتہاؤں کے درمیان عشق و محبوب کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا چکا تھا۔ ان سب پر مستزاد اس کی اپنی انا[1] اور پندار۔۔۔ جس نے بیدل کے تتبع میں الجھے الجھے مضامین بندھوائے، توکبھی نسلی برتری اور فارسی دانی کے احساس نے اسے ہوا دی۔ اور عام وضع قطع سے لے کر خطوط تک جدت اور نئے اسلوب کی صورت میں اس نے گوناگوں طریقوں سے اناتی اظہار کی راہیں تراشیں۔

اور یہی وہ عوامل ہیں جو محبوب سے تعلقات کے انداز کا تعین کرتے ہیں، غالب غزل کی روایات سے بغاوت نہ کر سکتا تھا کیونکہ دیگر شعراء کی مانند اس کے شعری احساس کی اساس غزل اور اس کی روایات پر ہی مبنی تھی۔ ذاتی اپج اور انفرادیت کے باوجود وہ اظہار کے اس سانچہ میں ڈھلنے والے روایتی مضامین بھی ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کے سراپا یا اس کے حسن سے پیدا شدہ کیفیات کے ابلاغ میں بالعموم انہی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا گیا ہے۔ ان میں غزل کے مزاج سے ہم آہنگی پائی جاتی ہے:

دیکھو تو دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں

---

[1] ۔ منشی شیو نرائن کو ایک خط میں لکھا ہے:۔

نواب اسد اللہ خاں لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں۔۔۔۔ "بہادر" کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔"

لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر۔

اجزائے کلام اسی انداز کے حامل ہیں۔
جہاں تک اُنا کا تعلق ہے تو یہ بھی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ احساس نہیں اور وہ بھی وہ غزل جس میں تصوف فرد کو جزو کی مانند کُل میں مدغم ہونے کا مشورہ دیتا ہو اور میرؔ یہ کہتا ہے:

خدمت میں اس صنم کے کٹی عمر پر ہمیں
گویا کہ اس سے روز نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میرؔ گویا
سیمیں تنوں کے عاشق ہیں زر خرید ہم

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

میرؔ کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ غالب نے شعوری طور پر "معتقدِ میر" بننے کی سعی کی تھی۔ یہ پیروی محض سادگیٔ بیان تک ہی محدود رہ سکتی تھی کیونکہ میر اور غالب کے مزاج میں خاک بسر اور عرش نشیں ہونے کا اتنا التزام ملتا ہے کہ اسے بُعد ہی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے میر کے شاعرانہ لہجے کا یوں تجزیہ کیا ہے:

"میر کا لہجہ دردمندوں، مصیبت زدوں، خانقاہی قلندروں، سیلانیوں کا سا لہجہ ہے جس کے پیرایوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی معصومیت عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسمپرسی اور مجذوبانہ مخبوط الحواسی پائی جاتی ہے۔" (نقدِ میر، ص: ۳۱۳)

کیا یہ سب کچھ غالب کے لہجہ یا شاعرانہ مزاج میں بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ غالب ایک مرد عاشق ہے اور مرد یکطرفہ عشق کے قائل نہیں ہوتے، گو روایتی طور سے غالب نے بھی محبوب کی جفا، اپنی ناکام وفا، عشق کی حرماں نصیبی وغیرہ کے مضامین باندھے ہیں، کیونکہ اس کا اصل انداز یہی ہے۔ اور یہی اس کے عشقیہ کلام کو سمجھنے کے لیے کلید بھی، کیونکہ اسی سے وہ محبوب سے عاشقانہ تعلقات کے انداز کا تعین کرتا نظر آتا ہے اور مجموعی رویہ کچھ اس قسم کا ہے:

وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

واں وہ غرور و عزّ و ناز، یاں یہ حجاب پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

اگر اس خود پسند شاعر کے محبوب سے تعلقات کے انداز کا نفسیاتی مطالعہ کیا جائے تو دو رجحانات خصوصی طور پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ ایک اذیت پرستی اور دوسرا رشک۔

اذیت پرستی پر مبنی مسرت ایک مرض ہی ہے۔ بہت سے پیچیدہ نفسی عوامل کی بناء پر محبوب (یا کسی اور) کے ہاتھوں جسمانی یا ذہنی آزار و اذیت پانے پر مسرت یا لذت حاصل کی جاتی ہے، اذیت سے حظ کی کیفیت اگر ذہن تک محدود رہے تو وہ مسرت بن جاتی ہے لیکن جنس سے وابستگی کے بعد یہ جسمانی لذت کا روپ دھار

لیتی ہے۔ یوں تو غزل میں تیغ تلوار، خنجر، کٹار، تیر و تفنگ وغیرہ کی صورت میں ایک پورا اسلحہ خانہ ملتا ہے۔ لیکن غالب نے محبوب کے حسن کی داد کے لیے ان تشبیہوں اور استعارات سے کام لینے کے ساتھ ساتھ اپنے "حریص لذتِ آزار" ہونے کا بھی ذکر کیا ہے اور خوب کیا ہے:

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذتِ زخم سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

اذیت پرستی بہت زیادہ پیچیدہ نفسیاتی الجھن ہے۔ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار تو اور بھی ملتے ہیں۔ لیکن ان سے محض "لذتِ زخم" ہی کا اندازہ ہوتا ہے لیکن اس کی وجوہ کے بارے میں ہم اندھیرے میں ہی رہتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ کن نفسیاتی عوامل کی بناء پر غالب اذیت پرستانہ لذت کے درجے تک پہنچا، لیکن دیوانِ غالب اس سوال کو پیدا کرنے کے بعد جواب مہیا کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سیدھی سی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ چونکہ ستم محبوب کے ہاتھ سے ہو رہا ہے اس لیے شاعر اس سے لذت حاصل کرتا ہے۔ دیا کرنے پر مجبور ہے، لیکن اس سے پہلے یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ غالبؔ "دونوں طرف ہو آگ برابر لگی ہوئی" کا قائل ہے جو شخص سبک سر بن کر سرگرانی کا سبب دریافت نہ کر سکے، وہ بلا وجہ ظلم و ستم سے بھی لذت حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم یہ مفروضہ قائم کرنے پر مجبور ہیں کہ یہ اذیت پرستی کسی نفسی الجھن ہی کی پیدا کردہ ہوگی۔

خوش قسمتی سے غالب کے خطوط نے بے تکلفی کی بنا پر ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لی ہے، جس میں ہم اس کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے بیشتر نفسی محرکات کی جھلکیاں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے صرف ایک ہی خط سے یہ اقتباس کافی ہوگا:

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔۔"

یہ ایک طویل خط سے چند منہ بولتی سطریں ہیں۔ غالب بقول حالی "حیوانِ ظریف" تھا اور ظریفانہ رنگ کے ان خوشگوار خطوط میں ایسے چند تلخ و ترش خطوط اسی بنا پر سوانحی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ مزاح نے ان کا "کیمو فلاج" نہیں کیا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ تلخیوں سے فرار کے لیے مسکراہٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس کے فلسفۂ غم کی اساس بھی تو یہ مصرع ہی بن سکتا ہے:

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

کچھ ایسا ہی عالم ان تلخیوں کا ہے جنہوں نے اس میں محبت سے وابستہ اذیت پرستی پیدا کر دی۔

غالب کا رشک بھی مریضانہ نوعیت کا حامل ہے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو۔

اوراس رشک کی انتہا یہ ہے :

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

رشک خود بھی جذباتی الجھنوں سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالعموم عدم تحفظ کا احساس اس کا باعث بنتا ہے۔ جب فرد خود کو زندگی میں بے سہارا اور اپنی شخصیت کو لامرکز محسوس کرے۔ تو وہ اپنی "سائیکی" میں ایک خلا محسوس کرتا ہے، جسے مخصوص حالات، ذہنی استعداد اوران رجحانات کے مطابق دولت، شہرت، عزت وغیرہ کے حصول سے پُر کرنے کے لیے سعی کناں ہوجاتا ہے۔ وہ اس خلا کو پُر کرنے کے لیے خواہ کچھ کرے یا نہ کرے، لیکن ایک بات لازماً ہوگی کہ خلا کو پُر کرنے والی شے، تصور یا ہستی کے بغیر اس کے لیے زندگی بے معنی ہوتی ہے؛ کیونکہ یہ سب اس کے لیے ایک ایسا سہارا ہوتا ہے جس کے بغیر اس کی شخصیت کی طرح بکھر کر رہ جاتی ہے۔ شاملاک صفت لوگ اسی لیے دولت پر سانپ بن کر بیٹھے رہتے ہیں اور کچھ یہی حال محبت کا ہے۔ اسی سے محبت تصرفیت میں ڈھل کر محبوب کے جملہ حقوق اپنے نام محفوظ کر دینے والے طرزِ عمل کو جنم دے کر عاشق کو کسی کنجوس کا روپ دے دیتی ہے۔ اور رشک اسی تصرفیت کے مریضانہ اظہار کی ایک صورت ہے۔

غالب کے رشک میں بھی انانیت یا کم از کم ایک خاص طرح کی نرگسیت تو ضرور کارفرما ملتی ہے۔ نرگسی رجحانات کی بناء پر ایسے افراد اول تو محبت میں گرفتار ہی نہیں ہوتے لیکن اگر محبت ہو جائے تو یہ محبت شدید والہانہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ کیونکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ اپنی "محبت کی صورت میں محبوب کو متاعِ بے بہا سونپی جارہی ہے۔ واضح رہے کہ غالب یہ بھی سمجھتا تھا :

آئے ہے بیکسیٔ عشق پہ رونا غالبؔ　　کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

اس شعر میں جس نرگسی خود پسندی کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس کی بنا پر ایسا عاشق اپنی قیمتی محبت کا امین ہونے کے باعث محبوب سے مکمل وفاداری کی توقع رکھتا ہے اس پر مستزاد محبوب سے اذیت پرستانہ لذت کی وابستگی! یوں محبوب سے تعلقات اچھی خاصی "ابنارمل" صورت اختیار کر کے اگر غالب کو عشق میں "شائلاک" بنا دیں تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔

غالب سیاسی انحطاط اور قدروں کے تغیّر سے جنم لینے والے عبوری دور کا مرد تھا، ایک حساس فنکار کی مانند اس کی شاعری میں ماحول اور فرد کے تصادم سے جنم لینے والی کئی کیفیات ملتی ہیں۔ اس کی شاعری کا اصل مزاج تو فلسفیانہ ہے جس سے اس نے اپنے دور اور اس کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی۔ لیکن یہ فلسفی فن کار مرد بھی تھا اور اس کے ذہن میں وہ تمام پیچیدہ نفسی کیفیات ملتی ہیں، جو جنسی ترغیب اور جنسی گریز کے درمیان ایک نقطۂ توازن کی صورت اختیار کر کے اس کی مردانہ انفرادیت اجاگر کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ محبوب اس کے لیے اہم سہی مگر داغ کی مانند اس کے اعصاب پر سوار بھی نہیں۔

غالبؔ کی شاعری میں جنس

غالب کی شاعری میں جنس، جنسی عناصر اور اشارات کے مطالعے سے پیشتر ان اہم امور کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے، جو غزل کی روایات کی صورت میں مختلف نسلوں کے لیے سامان تہیج بہم پہنچاتے رہے۔ لکھنؤ میں ریختی اور واسوخت ایسی اصناف اور غزل میں معاملہ بندی وغیرہ دراصل جنسیت ہی کی مرہون منت تھیں؛ لکھنوی شعراء بدنام سہی لیکن غزل میں جنس نگاری صرف انہیں سے مخصوص قرار نہیں دی جا سکتی۔ کیونکہ دلّی کے علاوہ بھی بعض اور دکھنی شعراء کے ہاں اس رجحان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، دکھن کا شاعر کیونکہ زمین اور اس کی بُوباس سے شمالی ہند کے شعراء کی مانند دور نہیں تھا۔ اس لیے اس کے ہاں جذبہ جسم کی پکار کے مترادف ہے۔ شاید اسی لیے دکھن میں جنس نگاری نسبتاً معتدل اور صحت مند نظر آتی ہے، جب کہ تمدنی پیچیدگیوں اور انحطاط پذیر تہذیب کے ملمع کی بناء پر لکھنؤ میں یہ جنس نگاری کجروی کی حدود میں جا داخل ہوتی ہے۔ اسی لیے تو دکھن میں عورت کے عاشق بننے سے غزل میں وہی کو ملتا اور جذبات کی گھلاوٹ پیدا ہوئی جو ہندی گیت کی عظیم ترین خصوصیات میں سے ہے اس کے برعکس لکھنؤ میں عورت کا عاشق بننا ریختی

کو جنم دیتا ہے۔

تصوف اکثر شعراء کے لیے برائے شعر گفتن ہی سہی، لیکن اس کے زیرِ اثر لا جنس شاعری کا جو سلسلہ اردو غزل کی ابتدا ہی سے ملتا ہے۔ اس نے ایک ایسے دھارے کی صورت اختیار کر لی جس میں مختلف عمرانی اور سیاسی حالات کے ردِ عمل کے باعث کمی بیشی تو ہوتی رہی، لیکن جو کلیتاً ختم نہ ہو سکا۔ تصوف کے زیرِ اثر عشق کے جس تصور نے فروغ پایا، اس سے اگر ایک طرف محبوب میں ماورائیت پیدا ہوئی تو دوسری طرف اس عاشقانہ خود سپردگی نے جنم لیا، جس کی منزل فنا فی العشق اور جس کا مقصود:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

...... قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں تصوف سے اخلاقیات کے جن تصورات کا اکتساب عمل میں لایا گیا، ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ..... کیوں کہ ان کی بدولت عاشق کے کُھل کھیلنے پر پابندی عائد رہی ... . یوں دیکھیں تو غزلیہ شاعری دو قوی ترین مقناطیسوں کے درمیان لرزاں عشق کی ترجمان نظر آئے گی۔ اگر عشق کا جسمانی سطح پر جنسی جبلّت کی ترجمان زبان میں اظہار کیا گیا تو تصوف کی صورت میں واردات اور تزکیہ کی اصطلاحات بروئے کار لائی گئیں۔

ہم جنسیت پر مبنی شاعری بھی اہمیت میں کم نہیں بلکہ اسے تو دو دریاؤں کے درمیان "دوآبہ" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور "ہم جنسی" کو "حقیقت اور "مجاز" دونوں ہی سے وابستہ کیفیات کا مرکز بنا کر عشق کے جسمانی اور روحانی مظاہر کے لیے وسیلۂ اظہار بنایا جاتا رہا۔ اس پر مستزاد یہ کہ محبوب کی جنس واضح نہ کرنے کی روایت کی موجودگی میں تو ہم جنسیت پر مبنی شاعری کو قطعی اور دوٹوک قسم کی ماورائیت اور جذبات کی شوریدہ سری سے معرّا یہ دو اور دو چار قسم کی جنسی شاعری

قرار پاتی ہے.

غالب کے تخلیقی شعور کی پختگی تک غزل ترقی کے کئی ادوار مکمل کر چکی تھی. ولیؔ، میرؔ اور دردؔ اور لکھنوی شعراء کی صورت میں غزل کے انفرادی رجحانات روایات کی صورت میں تخصیص حاصل کر چکے تھے، جسمانی اور روحانی سطح پر عشق نے دو دھاروں کی صورت اختیار کر کے ایک طرف دردؔ اور دوسری طرف بعض لکھنوی شعراء (مثلاً جرأت، انشاء وغیرہ) کے ہاں روحانیت اور جنسیت کی انتہاؤں کو جنم دیا جبکہ ذوجنسیت (BI-SEXUALITY) میر تقی میر کی نمایاں خصوصیت قرار دی جاسکتی ہے. ہم جنسیت اور مخالف جنسیت (HETRO SEXUALITY) ترازو کے دو پلڑے ہیں، جن میں تول کر ہی میر کی شاعری کی قدر ومنزلت متعین کی جاسکتی ہے.

خود غالب کے ہم عصر مومن کی شاعری میں بھی جنس کا واضح شعور ملتا ہے جبکہ مومن کو تو اس بناء پر غالب پر فوقیت بھی دی جاسکتی ہے کہ غالب نے اگر ایک عشق کیا تو مومن نے کوئی نصف درجن کے قریب (ان کے ہر عشق کی یادگار ایک ایک مثنوی بھی ہے) کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی اگر ایسے اشعار ملیں جن کی جنس کی روشنی میں تشریح وتوضیح کی جاسکتی ہو تو یہ نہ تو کوئی ایسا باغیانہ فعل ہے اور نہ ہی چونکا دینے والا اقدام (جیسا کہ مضمون کے عنوان سے قاری کو احتمال ہو سکتا ہے)

اس کے ساتھ ہی یہ بھی ملحوظ رہے کہ غالب کا زمانہ سیاسی ابتری اور اس کے زیرِ اثر قدروں کی شکست کا زمانہ تھا. غالب اپنی نجی زندگی میں حسن پرست اور ایک جذباتی مردِ بھی ہوگا. وہ آرام وآسائش کا دلدادہ اور ہر قیمت پر اپنا بھرم قائم رکھنے والا بگڑا رئیس بھی تھا. مگر اس کے باوجود وہ ابتری اور انتشار سے بھی آنکھیں بند نہ کر سکا، اسی لیے تو ایسے اشعار بھی کہے ہیں:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصوّرِ جاناں کیے ہوئے

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے

غالب نے ایک ذکی الحس شاعر کی مانند اپنے ماحول کے تضادات اور ان سے جنم لینے والے ردعمل کو کئی جہات پر محسوس کرتے ہوئے موضوعِ سخن قرار دیا۔ اس کی شاعری کے مجموعی تاثر کو "فلسفیانہ" قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے ہاں اقبال کی مانند باضابطہ نظامِ فکر تو نہیں، لیکن غالب نے اپنے عصری مسائل اور اس میں بسنے والے افراد کی تفہیم میں اپنے مشاہدے اور تجربات سے حاصل کردہ بصیرت ہی کو اپنا فلسفہ قرار دیا۔ لیکن فلسفی محض ذہن ہی تو نہیں بلکہ جسم بھی رکھتا ہے۔ غالب مرد بھی تھا۔ اس لیے اس کے کلام میں ذہنی پیچیدگیوں کے سراغ بھی ملتے ہیں۔ یہ وہ نفسی کیفیات ہیں جو جنسی ترغیب اور امتناعات (PROHIBITIONS) سے جنم لینے والے گریز کے درمیان توازن سے اعتدال کا ایک انداز مرتب کرتے ہوئے غالب (یا کسی بھی مرد) کے جنسی مزاج اور مردانہ انفرادیت کو اجاگر کرنے کا باعث بن سکتی ہے۔

خطوط اور شاعری کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ زندگی اور اس کی دلچسپیوں سے پیار کرنے والے فرد کی[1] ہے۔ کیونکہ اپنی ذات[2] سے پیار ہے۔ اس

---

[1] . [2] . (تفصیل اگلے صفحہ پر درج ہے)

لیے وہ اس کے حوالے سے افراد و اشیا کو پہچانتا ہے۔ یہ نکتہ اہم ہے کیونکہ اسی سے غالب کی طبع اور سخن کا رنگ "چوکھا" ہوتا ہے۔

غالب کی شاعری میں جنس کی رنگ آمیزی کے تجزیہ کے لیے راست قسم کے سوانحی حالات اور نجی مواد کے فقدان کی صورت میں جب خطوط کی طرف رجوع کیا

(گزشتہ صفحہ کے دونوں حاشیے)

لہ - ایک خط ملاحظہ ہو:

"۶۵ برس کی عمر ہے، پچاس برس عالمِ رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانعِ فسق و فجور نہیں، پیو، کھاؤ اور مزے اڑاؤ، مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو شہد کی مکھی نہ بنو، سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے، کیسی اشک فشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا شکر بجالاؤ، غم نہ کھاؤ۔"

اس خط کے ساتھ ہی یہ اشعار بھی قابلِ غور ہیں:

اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رندِ شاہد باز

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

لہ - غالب کا ایک شعر ہے:

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

جائے تو ایک خط سے غالب کے عشق کا حال بھی معلوم ہوتا ہے :

بھئی! مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں، مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا تھا۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہوگیا ہوں۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔"

"اعتراف" کی بناء پر یہ خط تاریک ماضی کو ٹٹولنے کے لیے روشنی کی ایک کرن ایسی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ گو اس سے جوانی کے اس جذباتی حادثے پر مجمل سی روشنی سی پڑتی ہے۔ لیکن کسی ایسے حادثے کی وقوع پذیری کا علم بذاتِ خود بھی تو بہت اہم ہے۔ اس عشق کو جوانی میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش کا واہمانہ اظہار بھی سمجھ سکتے ہیں۔ اور اسے شاعر کا اپنے تخیلی ہیولیٰ کی محبوب کے پیکر میں صورت پذیری بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ حقیقت خواہ کچھ ہی ہو۔ لیکن جوانی کے اس واقعہ نے غالب پر جو شدید اثر کیا۔ وہ اس فقرہ سے عیاں ہے کہ "اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا"۔ غالب کیونکہ اعلیٰ تخلیقی قوتوں کا حامل تھا۔ اس لیے شاعری کی صورت میں جذبے کا ترفع کر لیا، اور یوں "زخم مرگ دوست" تخلیقی تہیج بن جاتا ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ خواہشات جن کی چبھن کئی نفسیاتی الجھنوں کا باعث بن کر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے رکاوٹ بن سکتی تھی، ان سب کا اظہار بلکہ تزکیہ جب غزل میں ہوا تو ...... آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ایسی حالت ہوگئی۔ غالب کے ہاں روایتی مضامین سے قطع نظر عشق اور محبوب کا جنس پر استوار جو تصور ملتا ہے۔ کہیں وہ اس ناکام عشق کا عطیہ تو نہیں؟

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بے دادگر کو میں
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام "پر ہوس"!
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں "آرزو"
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نو بہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

• • •

میں اور "حظِ وصل" خدا ساز بات ہے

• • •

غالب مجھے ہے اس سے "ہم آغوشیِ آرزو"

"خواہش"... "ہوس"... "تاکے ہے پھر نگاہ"... "حظِ وصل"... "ہم آغوشیِ آرزو" محض الفاظ نہیں، بلکہ تمناؤں کے اظہار اور کیفیات کی تفہیم کے لیے اشاریوں کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار کے مطالعہ سے غالب کے جذبات کے بارے میں جو خاکہ ذہن میں ابھرتا ہے۔ وہ یک رنگ نہیں بلکہ اسے "MOSAIC" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ جبکہ اس مشہور شعر میں تو اس نے اپنے حوالے سے ہر مرد کی خواہش کا اظہار کیا ہے:

بقول غالب:

نیند اس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اس ضمن میں غالب کے تصورِ محبوب کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ کچھ شعراء نے عشق (حقیقی یا مجازی کی تخصیص نہیں) سے وابستہ جذبات و احساسات کی عکاسی کو مرکز توجہ بنا کر ان رنگ بدلتی کیفیات کے اظہار ہی کو کمال فن بنالیا۔ جب کہ بعض نے محبوب کی ذات کے گرد تصورات کا "جہانِ نو" تعمیر کیا۔ محبوب کا پیکر ایک منشور PRISM کی صورت اختیار کر لیتا ہے، عشق یک رنگ شعاع ہے، جب کہ محبوب کی ذات اس میں قوس قزح ایسی رنگا رنگی پیدا کرتی ہے۔ بظاہر عشق اور محبوب میں فرق نہیں معلوم ہوتا۔ اور انہیں بالعموم مترادف سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ان میں باریک سا فرق ہے۔ عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ لاجنس سے لگاؤ کی اعلیٰ ترین صورت بھی، ابتداً محبوب ہی اس کا محرک بنتا ہے۔ لیکن انتہائی صورتوں میں محبوب سے بھی بے نیاز ہو کر اور اس کے شخصی تصورات سے ماوراء ہو کر جب فنا فی العشق کی منزل آتی ہے تو شاعر اس نفسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ جہاں فطرت اور اپنی ذات دونوں ہی میں اسے کسی اور جمالِ جہاں آرا کا عکس نظر آتا ہے۔ اور یوں اس کا دل اور نبضِ کائنات ایک ہی تال پر رقص کناں ملتے ہیں لیکن محبوب کے وجود سے پھوٹنے والے تصورات اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دے سکتے۔ ان کی اساس کیونکہ جنس پر استوار ہوتی ہے اور مقصود وصل سے تکمیل ذات ہے۔ اس لیے ماورائیت اور بلند پروازی کی بجائے زمین کے پودوں کی طرح ایک دوسرے کی طرف جھکنے اور پٹنے کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے۔ ۔ ۔ ۔ غالب نے عشق کا تذکرہ بھی کیا مگر وہ درد کی مانند اس میں ڈوب کر نہیں رہ جاتا۔ وہ طبعاً صوفی نہیں۔ اس لیے یہ مسائل تصوف، یہ تیرا بیان غالب" کہہ کر ساتھ ہی یہ بھی احساس کرا دیتا ہے۔ "تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا"

غالب کی شاعری میں "SACRED" اور "PROFANE" کا عجیب فنکارانہ

امتزاج ملتا ہے۔ چنانچہ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار یوں کلیدی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ اس کے عشق اور محبوب کے تصور میں کسی حد تک اس کی کار فرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انفرادیت پسندی کے باوجود غالب کے ہاں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں، جو ان کی نفسی کیفیات کے غماز یا عکاس نہیں بلکہ محض قافیہ کی رعایت یا غزل کی روایت کی پیروی ان کا باعث ہے۔ اس لیے غالب کے تصور محبوب کا جائزہ لینے کے لیے صرف انہی اشعار پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہو گی، جو اس کے مخصوص رنگ کے مظہر اور نفسی طبع کے غماز ہوں:

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمہیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حُور نہیں[1]
ضد کی ہے اور بات مگر خو بُری نہیں!
بھولے سے اس نے سینکڑوں وعدے وفا کیے
غیر کو یا رب وہ کیوں کر منع گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے
ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے
اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا!
ہاتھ آئیں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے[2]

---

[1] ۔ غالب کو یہ تصور بہت محبوب معلوم ہوتا ہے، ایک اور شعر بھی اسی مضمون کا ہے: ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

[2] ۔ (تفصیل اگلے صفحہ پر ملاحظہ کریں)

محبوب کی یہ تصویر یک رُخی نہیں، بلکہ متنوع خصائص اجاگر کرتی ہے۔اس کا یہ کہنا کہ "ہم حور نہیں" اسے ماورائیت سے معرّا کر کے زمین پر لے آنے کے مترادف ہے وہ ضدی سہی لیکن "خو بُری نہیں" اور پھر حیادار اتنا کہ شرم کی بنا پر وہ غیر کو منع گستاخی بھی نہیں کر سکتا اور شاید اسی لیے عاشق ہو کر اس پری رُخ کا رنگ کھلتا جاتا ہے"

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کے جس امتزاج کا اشارتاً ذکر کیا گیا ہے اس کا اندازہ محبوب کے تصور کے ضمن میں بھی ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار سے ایک کومل شخصیت کا تصور ابھرتا ہے۔ اب ذرا یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ یہ اس "حیادار پری رُخ" کا دوسرا رُخ ہے:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ
سبب کیا ہے خواب میں آ کر تبسم ہائے پنہاں کا

مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب
آج ہی ہوا منظور ان کو امتحاں اپنا

میں انہیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں
چل نکلتے جو مے پیئے ہوتے

لہ ۔ ولی کا ایک شعر ہے: (گزشتہ صفحہ کا حاشیہ)

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگاہ جس قدِ نازک پہ گرانی

کیاخوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

سوال یہ ہے کہ ان متضاد خطوط سے مرتب ہونے والی محبوب کی یہ تصویر حقیقی ہے یا غالب کی اپنی PROJECTION یہ ایک ایسا دلچسپ اور اہم سوال ہے جس کا صحیح جواب نہ ملنے کے باوجود سوال کی نفسیاتی اہمیت کم نہ ہوگی۔

غالب کا ایک مشہور شعر ہے:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

نفسیاتی لحاظ سے اس شعر کی تحلیل کریں تو غالب کے تحت الشعور میں دو رجحانات کی کارفرمائی کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ایک کمزوری کا احساس اور دوسرے نظارے سے تسکین۔ یہ دونوں رجحانات بہت قوی ہیں۔ بظاہر تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا نظارہ پرستی کمزوری کی وجہ سے ہے۔ لیکن اشعار کے تفصیلی مطالعہ کے بعد ایسا نہیں معلوم ہوتا۔ کیوں کہ اپنی جداگانہ حیثیت میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں، کمزوری کا احساس اشعار کے علاوہ خطوط سے بھی مترشح ہے۔ خطوط میں مختلف بیماریوں کے حوالے سے جسمانی کمزوری کا تذکرہ ملتا ہے، بلکہ کافی سے زیادہ تذکرہ ہے۔ ظاہر ہے اشعار میں معدہ کی خرابی اور پاؤں کے ورم اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی کمزوری کی تصویر کشی نہ ہو سکتی تھی، لیکن پھر بھی کمزوری کی بات کی گئی ہے۔ یہ اعصابی کمزوری بھی ہو سکتی ہے اور اس سے بڑھ کر جنسی کمزوری بھی۔

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا
ہے دل پہ بار نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو
کر دیا ضعف نے عاجز غالب
ننگِ پیری ہے جوانی میری
مارا زمانے نے اسداللہ خاں تمہیں
وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی

کم از کم یہ اشعار محض شاعرانہ اور بے معنی کمزوری کے غماز تو نہیں ہو سکتے۔ اس موقع پر اعتراض کرتے ہوئے اسے محض توجیہہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اگر یہ توجیہہ ہی ٹھہرے تو توجیہہ ریت کے محل کی طرح بے بنیاد تو نہیں ہوتی یا اگر اب تک اور کسی نقاد کا اس مفہوم کی طرف دھیان نہیں گیا تو ان اشعار سے جو ایک خاص نوع کا مفہوم بالکل واضح طور سے مترشح ہے، اسے غارت تو نہیں کیا جا سکتا؟ غالب کو اس کمزوری کا "مراق" معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ متفرق اشعار کے ساتھ ایک مسلسل غزل بھی کہی ہے۔ آٹھ اشعار کی اس غزل میں صرف حذف شدہ دو اشعار مرکزی موڈ سے ہٹ کر ہیں۔ ورنہ باقی سب کا مضمون کمزوری اور اس سے وابستہ کیفیات ہی ہیں:

وہ فراق اور وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں؟
فرصتِ کاروبارِ شوق کسے
ذوقِ نظارۂ جمال کہاں؟
دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں؟

ایسا آساں نہیں لہو رونا
دل میں طاقت جگر میں حال کہاں؟
ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں؟
مضمحل ہو گئے قوئے غالب
وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

مسلسل غزل نفسیاتی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتی ہیں، غزل کے تکنیکی لوازم جس انتشارِ فکر کے متقاضی ہیں۔ اس بنا پر جذبہ پھیل کر نہیں بلکہ سمٹ کر اظہار پاتا ہے، امڈے احساسات کیونکہ گھٹاؤں کی طرح کھل کر نہیں برستے۔ اس لیے دو مصرعوں میں بجلی کی لمحاتی چمک کی مانند غزل گو کو سب کچھ دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کی صورت میں جو ارتفاع ہوتا ہے، اور اس سے شاعر جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے۔ وہ اسے ایک شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی، اور یوں وہ ایک خاص نفسی کیفیت کے تحت مسلسل کہے جاتا ہے۔ غالب کے ہاں مسلسل غزلیں کم ہیں۔ لیکن جو ہیں وہ کسی نہ کسی نفسی کیفیت کے لیے کلید کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔

غالب کے ہاں نظارہ پرستی کو دوسرا قوی رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیا اس کی وجہ "گو ہاتھ میں جنبش نہیں" ہے یا کوئی اور نفسیاتی باعث! اس کے بارے میں حتمی طور سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن اتنا ہے کہ اشعار اور مصرعوں کے علاوہ غالب کے ہاں ان تراکیب کی بھی کمی نہیں، جن کا تعلق "دید" یا "دیدہ" سے ہے۔

'دیدہ نم'۔۔۔ 'عیدِ نظارہ'۔۔۔ 'جلوہ گل'۔۔۔ 'نگاہ شوق'۔۔۔ 'دیدہ یعقوب'۔۔۔ 'جلوہ ناز'۔۔۔ 'بہا رِ نظارہ'۔۔۔ 'چشمِ حسود'۔۔۔ 'نگاہِ آفتاب'۔۔۔ 'موجِ نگہ'

.... 'برقِ نظارہ سوز' وغیرہ ایسی ترکیبوں کی محض چند مثالیں ہیں.

مندرجہ ذیل مصرعوں میں بھی یہی مضمون ابھارا ہے:

شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا ؟

کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست ؟

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے

لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

نظارہ پرستی سے لے کر جنسی نظارہ پرستی VOYERISM تک دیکھنے کے جو مراحل ہیں غالب کے ہاں ان کے نشانات ملتے ہیں. کچھ تو اس روایت کے باعث کہ اس عہد کی معاشرت میں عورت سے چونکہ سماجی سطح پر میل ملاپ کے مواقع کا فقدان تھا. اس لیے جو کچھ بھی تھا 'عیدِ نظارہ' ہی تھا. شاید اسی لیے ہمارے ہاں لمس پر مبنی اشعار کی کمی ہے اور حواس خمسہ میں سے بھی زیادہ تر آنکھوں سے کام لیا (علاوہ ازیں تصوف میں "دید وا دید" کو اساسی اہمیت حاصل ہے) مگر غالب کے ہاں روایت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ذہنی تقاضوں کا بھی سراغ لگایا جا سکتا ہے. روایتی شعر خوب صورت تراکیب یا الفاظ کے حسنِ ترتیب کے باوجود اس والہانہ پن سے عاری ہوتا ہے جو جذبہ کی آمیزش سے شعر کو بلند کر دیتا ہے. اور اس لحاظ سے شعروں کا انتخاب واقعی دل کا معاملہ کھول سکتا ہے. بہت سے اشعار میں سے چند مثالیں پیش ہیں:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشہ غالب

چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ہوتی ہے کس قدر ارزانی" مئے جلوہ
کہ مست ہے تیرے کوچہ میں ہر در و دیوار
کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو!
ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز
تماشا کرائے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں
دل کو نیاز صرفِ دیدار کر چکے
دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں
حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشہ ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو
آنکھ کی تصویر سرنامہ پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے
نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پہ بکھر گئی
ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بن مو کام چشمِ بینا کا

ان مثالوں سے غالب کی دیدار پرستی کے مدارج کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا
اب سوال یہ کہ غالب نے اس نظارہ پرستی سے کیا کام لیا؟ اس ضمن میں یہ اساسی
حقیقت ملحوظ رہے کہ ایک مرد، عورت کو یا عاشق اپنے محبوب کو جب جنسی نگاہ سے

دیکھتا ہے تو تمام جسم سے بیک وقت جنسی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ اپنی نفسیاتی ساخت اور جنسی مزاج کی بناء پر ایک آدھ عضو سے اس کشش کو ظاہر کیا جاتا ہے اس طرح جنسی نظارہ حواسِ خمسہ کا تو مرہون منت ہوتا ہی ہے. لیکن اس میں بھی اپنی مخصوص جنسی افتاد کے باعث کسی ایک حِس سے وابستہ تہیجات کو بقیہ پر فوقیت دی جاتی ہے. چنانچہ عام زندگی کی مانند شعراء نے بھی اپنی مخصوص جنسی اٹھان کی وجہ سے کسی ایک حِس سے وابستہ تہیجات کو اپنے لیے باعثِ تسکین محسوس کرتے ہوئے ان سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی میں خصوصی دلچسپی شغف اور والہانہ پن کا اظہار کیا. مثلاً میرؔ[1] کے ہاں محبوب کے پاؤں سے اتنی زیادہ دلچسپی ملتی ہے کہ بعض اوقات تو اس پر پا پرست (FOOT FETISHIST) کا گمان ہونے لگتا ہے.... مصحفیؔ[2] اور حسرتؔ[3] نے ملبوسات اور رنگوں سے خصوصی شغف ظاہر کیا ہے. مزید برآں حسرتؔ کے

۱ہ - بہت سے اشعار کے علاوہ "معاملاتِ عشق" میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں:

رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا — ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوایا!
گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے — میری آنکھوں سے تلوے ملواتے
چل کر آتے تھے جب کبھی ادھر — پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر

میر تقی میرؔ

۲ہ - پانی بھرے ہے یار دیاں قرمزی دوشالہ
لنگی کی سج دکھا کے سقفی نے مار ڈالا
دریائے خوں میں کیونکر ہم نیم قد نہ ڈوبیں
لنگی کے رنگ سے جب تا کمر ہو لا لا

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

کے ہاں تو بُو کی بھی جنسی اہمیت ہے۔ لکھنوی شعراء کے ہاں معاملہ بندی کے نام پر اس حیاتی شاعری نے خوب فروغ پایا۔ اس نقطۂ نظر سے جب غالب کا جائزہ لیں تو اس کے ہاں رجحان دید کے تحت قد اور رفتار سے زیادہ اور پابوسی کے تذکرہ میں اس سے قدرے کم لمس سے دلچسپی ملتی ہے۔ یوں تو قد اور رفتار کا تذکرہ بھی غزل کی مسلّمہ روایات میں سے ہے، اور دید کے نفسی رجحان سے عاری ہونے کی بناء پر بہت سے شعراء نے یہ مضمون اسی لیے ادا کیا ہو گا کہ پردہ کی بناء پر صرف قد اور رفتار ہی حسن پیما بن سکتے تھے۔ لیکن غالب کا والہانہ پن ہی اس کے دل کا معاملہ کھول دیتا ہے:

(پچھلے صفحہ کا بقیہ حاشیہ)

صاف چولی سے عیاں ہے بدنِ سُرخ تیرا
نہیں چھپتا تہِ شبنم چمن سُرخ تیرا

(اس زمین میں مصحفی نے جو غزلہ کہا ہے) مصحفی

سے رونقِ پیرہن ہوئی خوبیٔ جسمِ نازکی
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

پیرہن کوئی اتارا نہ انہوں نے حسرت
وہ کہ خوشبوئے محبت سے ہم آغوش نہ تھا

خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
تجھ تک نہ ہوا تھا جو گزر بادِ صبا کا

محتاج بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوب یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

..... حسرت موہانی

جب تک نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

ترے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

سایہ کی طرح ساتھ پھریں سرو صنوبر
تو اس قدِ دلکش سے جو گلزار میں آوے

قد کے بعد اب رفتار پر اشعار ملاحظہ ہوں :

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

قد اور رفتار کا ایک ہی شعر میں حسین امتزاج دیکھئے :

اگر وہ سرو قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے
کفِ ہر خاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

غالب کے ہاں "SACRED" اور "PROFANE" کی جس خصوصیت کی طرف سطورِ بالا میں اشارہ کیا گیا۔ اس کی کارفرمائی یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ قد اور رفتار پر جمالیات کے اعلیٰ ترین معیار پر پورے اترنے والے ایسے اشعار کے ساتھ جب وہ بوسہ بازی پر اشعار کہتا ہے۔ تو اس میں جنسی خواہش اپنی CRUDE صورت میں اظہار پاتی ہیں۔ نہ بوسہ بُرا نہ اس کی خواہش بُری لیکن غالب نے

بعض اوقات جس تمسخر آمیز لہجے میں اس خواہش کا اظہار کیا، اسے صرف جنسیت کی شدت کو کیموفلاج کرنے کی سعی ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسے کیموفلاج کرنا ہی اسے "PROFANE" بنانا ہے۔ ورنہ اگر صحت مندانہ انداز سے اس کا بیان ہو تو اس میں کوئی قباحت نہیں۔ چند مثالوں سے یہ نکتہ مترشح ہو جائے گا:

بوسہ نہیں نہ دیجئے دُشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زباں ہے

صحبت میں غیر کی، نہ پڑی ہو کہیں یہ خُو!
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ
جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے

دکھا کے جنبشِ لب ہی تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

بوسہ کی صورت میں لمسی حسیات کو غالب نے "PROFANE" تو بنایا ہی تھا مگر اسی پر اکتفا نہ کرتے ہوئے اس نے پابوسی کی صورت میں اسے جنسی انحراف (PERVERSION) کی صورت بھی دے دی۔ میں کجروی "DEVIATION"

کی اصطلاح یوں نہیں استعمال کررہا کہ "انحراف" نسبتاً بے ضرر ہے۔ جبکہ کجروی سے ذہن میں مریضانہ اور مجرمانہ تصورات کے ساتھ ساتھ گھناؤنے پن کا احساس بھی ابھرتا ہے غالب کے ہاں پابوسی کی خواہش تو ہے لیکن اس کا اظہار جس انداز سے ہوا، اس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں اگر کوئی اعلیٰ جمالیاتی تصورات نہیں ابھرتے تو کم از کم گندگی وغیرہ کا بھی احساس نہیں ہوتا۔ میر اور غالب کی کئی مشابہتیں دریافت کی گئی ہیں۔ لیکن اب تک اس طرف کسی کی نگاہ نہ گئی کہ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی ہے۔ البتہ یہ ہے کہ میر کے اشعار میں اس خواہش نے اچھی خاصی

کی صورت اختیار کرلی۔ جب کہ غالب کے ہاں اتنی شدت اور بے چینی نہیں ملتی اس نے اپنے مخصوص انداز میں یہاں بھی جنسیت کو بعض اوقات مزاح سے کیموفلاج کرنے کی کوشش کی ہے، اس ضمن میں اس کا بہت ہی مشہور شعر ہے:

اسد خوشی سے میرے ہاتھ پاؤں پھول گئے

کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے

یہ بظاہر پُر مزاح بات معلوم ہوتی ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں، پاؤں سے جنسی دلچسپی رکھنے والے کے لیے پاؤں دابنے کی فرمائش دعوت وصل سے کم نہیں (بلکہ انتہاپسندانہ یا کجرویانہ صورتوں میں تو یہی وصل ہے)، ہاتھ پاؤں پھولنا محاورہ سہی اور یہاں غالب نے اسے باندھ کر بظاہر اس سے تفنّن پیدا کیا ہے۔ لیکن درحقیقت یہ اس جنسی اضطراب کے لیے اشارہ ہے جو ایسے ہی مواقع سے مخصوص ہوتا ہے غالب نے کئی اشعار میں اسی کیفیت کے تحت وصل کا مضمون بھی باندھا ہے:

میں اور حظِ وصل خدا ساز بات ہے

جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

ترے وعدہ پر جئے، ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

اسی نوع کے بعض اور اشعار سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ غالب کے "ذہنی اضطراب" اور "خوشی سے مرنے" کی جو کیفیت وصل سے وابستہ ہے۔ اس کا اظہار اس نے غیر ضروری طور پر ہاتھ پاؤں پھولنے کا محاورہ باندھ کر کیا،

میر اور غالب کے پابوسی کے اشعار کے تقابلی مطالعہ سے کم از کم یہ تو با آسانی واضح ہو جاتا ہے کہ میر کے ہاں غالب کے مقابلے میں ایسے اشعار میں زیادہ شدت اور بے چینی پائی جاتی ہے اور یہ شدت ہی ان کی نفسیاتی اہمیت متعین کرتے ہوئے انہیں جنسی مزاج کی تفہیم کے لیے اہم اشاریہ کی حیثیت دے دیتی ہے۔

غالب کے ہاں رفتار سے جس شیفتگی کا اظہار ملتا ہے، گو اسے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ رفتار سے پاؤں کا بھی تعلق ہے۔ لیکن ان اشعار سے جو منظر ہمارے سامنے ابھرتا ہے، وہ ساکت پاؤں کا ہے، جب کہ آٹھ اشعار کی جس غزل کی ردیف میں پاؤں ہے۔ اس میں ایک بھی شعر ایسا نہیں، جس میں محبوب کی رفتار کے حوالے سے اس کے پاؤں کا تذکرہ ہو بلکہ "ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں" کہہ کر اپنے پاؤں کا تو ذکر کر بھی دیا۔

اس امکانی اعتراض کی طرف یوں اشارہ کر دیا کہ غالب کے یہ اشعار میری دانست میں کیونکہ اس کی جنسیت کے ایک اہم زاویہ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ د وہ ناکافی ہی سہی، اس لیے اس ضمن میں پیدا ہونے والی غلط فہمی کی وضاحت بھی لازمی تھی۔

اب اشعار ملاحظہ ہوں:

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیمتن کے پاؤں
رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پاؤں

اس کے برعکس میر کے ہاں زیادہ والہانہ پن ملتا ہے:

آنکھیں کنک سے اس کی لگا کر خاک برابر ہم بھی ہوئے
مہندی کے رنگ ان پاؤں نے بہتوں کو پامال کیا

اس کی پابوسی کی توقع پر
اپنے تئیں خاک میں ملائیے گا

غالب — آتشِ زیرِ پا

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب کی شاعری افکار اور شخصیت ایک صدی سے ناقدین کے لیے ایک مستقل تہیج سی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کی فکر کو نظریات کی میزبان میں پرکھا گیا، خیالات کی متنوع تشریحات ہوئیں۔ اور اہم تصوراتِ حیات کی فلاسفروں نے چھان پھٹک کی۔ الغرض! نکتہ سنجوں کی سعی غالب کے اس شعر کی تفسیر معلوم ہوتی ہے:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

"گنجینۂ معنی کا طلسم"۔۔۔۔ ایسا طلسم ہے جس کے لیے ابھی تک تنقید کا سحرِ سامری بے بس ہی ثابت ہو رہا ہے۔ اور اسی میں غالب کی انفرادیت ہے۔

غالب آج بھی جدید ہے۔ یہ دعویٰ غلط نہیں۔ غالب اس لیے جدید نہیں کہ

اس نے ہمیں ۔۔۔۔ اقبال کی مانند ۔۔۔ کوئی مستقل نظامِ فکر یا کوئی ایسا اہم نظریۂ حیات دیا جس نے قومی زندگی میں انقلاب برپا کیا یا اقدار کے معائیر کی تحلیل اور تشریحِ نو سے افکارِ نو کے چراغ روشن کیے۔ میرے خیال میں تو غالب جدید ہی اس لیے ہے کہ اس کے کلام سے نہ تو کوئی مستقل نظامِ فکر مرتب ہوتا ہے اور نہ اس نے بطورِ خاص کوئی نظریہ یا نظریۂ حیات ہی دینے کی کوشش کی، یہ اس لیے کہ نظامِ فکر یا نظریۂ حیات بالعموم عصری تقاضوں کی بناء پر جنم لیتے ہیں۔ (مثال: سرسید کی تحریک یا ترقی پسند ادب کی تحریک) ورنہ اسی خاص نظریہ، تحریک یا صورتِ حال کا ردِعمل ہوتے ہیں۔ (مثال، اکبرالہ آبادی)۔

قوم یا افراد کو خاص حالات سے نبرد آزمائی اور کٹھن مراحل طے کرنے کیلئے مصافِ زیست میں نظریات سے صورتِ فولاد پیدا کرنی ہوتی ہے۔ یوں نظریات منجدھار میں پھنسی کشتی کے لیے کبھی پتوار بنتے ہیں، تو کبھی طوفانوں میں پناہ گاہ اور پھر حصولِ مراد کے نشان نصرت! لیکن بالآخر نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ان مخصوص حالات کے طوفان تھم جائیں، حوادث کے بادل چھٹ جائیں، عافیت کا کنارہ مل جائے، اور منزلِ مراد پالیں، پھر ان نظریات اور افکار کی عظمت تو برقرار رہ سکتی ہے، لیکن بدلے حالات میں ان کی اہمیت عجائب گھر میں رکھے ہوئے نوادر سے زیادہ نہیں ہوسکتی۔ اس لیے نظریہ ساز شاعر اور نظریہ باز ادیب کا ہر عہد میں زندہ اور ہر عصر کے لیے جدید رہنا ضروری نہیں!

غالب نے حیاتِ انسانی کے جن پہلوؤں کو لیا ان کی کسی فلسفی ایسے تفکر سے تحلیل و توجیہہ تو کی، لیکن فلسفی ایسی "عقلی غیر جانبداری" روا نہ رکھی بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے ان پر روشنی ڈالی، بعض ناقدین نے اس کے کلام میں ہر قسم کا فلسفہ "دریافت" کر رکھا ہے۔ اور اس کی ہر بات پر "فلسفیانہ" کا لیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں

حق نقد ادا کر دیا۔ اس ضمن میں اس کے مشہور فلسفۂ غم کو خصوصی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے، جس کے سلسلے میں کم از کم شوپنہار سے بات شروع کرتے ہوئے وجودیت تک سے استدلال کرتے ہوئے اسے ایک عظیم تصور اور منفرد فلسفۂ حیات ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفۂ غم ہو یا اسی نوع کے دیگر "فلسفے") غالب نے اس کے بارے میں کوئی ایسا نیا، انوکھا یا چونکا دینے والا تصور نہیں پیش کیا۔ جسے تاریخِ فکر میں تصورِ نو اور عالمی فلسفے میں نیا دبستان قرار دیا جا سکے۔ سیدھی سادی بات تو یہ ہے کہ غالب کی زندگی جن مسائل و حوادث سے دوچار رہی، ان کی بنا پر اگر اس نے ایسے اشعار کہے تو تعجب نہ ہونا چاہیئے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غم اگرچہ جانگسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا

پریشان حال انسان یا خود کو سیلابِ بلا میں بے بس تنکے کی طرح چھوڑ دیتا ہے یا ان کے خلاف عملی جد و جہد سے ہجومِ بلا پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن ان دو واضح اور بعض صورتوں میں انتہائی طریقِ کار کے علاوہ اپنے گرد دفاعی حصار قائم کرنے کی صورت میں ایک اور ذہنی رویہ بھی ملتا ہے۔ نفسیات کی اصطلاح میں یہ "دفاعی عمل" (DEFENCE MECHANISM) کہلاتا ہے۔ اس مضمون کا موضوع بطورِ خاص غالب کے دفاعی عمل کا جائزہ نہیں، یہ تو صرف اس امر کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا کہ اس کے مشہور "فلسفۂ غم" میں کوئی خاص فلسفہ نہیں، بجز اس کے کہ ایک پریشان شخص نے ذاتی واردات کے بارے میں اپنے کرداری ردِعمل کی PROJECTION کو فن کارانہ اسلوب سے شاہکار بنا دیا۔

ایک فلاسفر دانش کے بامِ بلند پر متمکن بالعموم افراد اور وقوعات کو اپنے افکار کے پیمانوں سے ناپتا ہے۔ وہ ایک پیغامبر (پیغمبر نہیں) ہے۔ لیکن ایسا پیغامبر کہ انسانوں سے خطاب تو کرتا ہے۔ لیکن ان کی سطح پر آنا گوارا نہیں کرتا، اسی لیے افراد فلاسفر کی عظمتِ افکار سے مبہوت تو ہو سکتے ہیں۔ اس کے فلسفے کا بت بھی بنا سکتے ہیں، لیکن وہ اس سے ایسی محبت نہیں کر سکتے جیسی شاعر یا مغنی سے کر سکتے ہیں۔ کیونکہ وہ شاعر یا مغنی کی مانند اسے اپنے دل کے قریب نہیں محسوس کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک حساس شاعر:

کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

کے مصداق دوسروں کے غم میں ڈوب کر اوران کے غم کو اپنا غم سمجھتے ہوئے ان کے ساتھ آنسو بہا سکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر فلاسفر کا طریقہ تحلیل و تشریح کا ہے تو شاعر کا EMPATHY کا !

غالب جو آج زندہ ہے، ہم عصر معلوم ہوتا ہے اور ہم سے کئی نام نہاد جدید شعراء کے مقابلے میں جدید تر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ جس آگ میں وہ خود جلتا رہا۔ اس نے دوسروں کو بھی اسی میں سلگتے پایا۔ اور یوں اپنی آگ کے حوالے سے دوسروں کی آگ کو جانا :

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہوگئے

اور یا پھر :

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

دیوانِ غالب کی پہلی غزل جس کا مطلع ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اپنی کثیر التشریحی اور یوں نزاعی حیثیت کی بنا پر تشریحی تنقید میں الگ سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اسی غزل کا مقطع گو مطلعے ایسا مشہور تو نہ ہوا لیکن غالب کے ذہن اور اس کے تخلیقی شعور کی تفہیم کے لیے یہ اگر کلید نہیں بنتا تو ایک اہم اشاریہ تو یقیناً قرار دیا جا سکتا ہے :

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتشِ زیرِ پا[1]
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

..... غالب : آتشِ زیرِ پا !

یہ ایک ایسا اشاریہ ہے جسے مرکز قرار دے کر اس کی شاعری کے ایک خاص رُخ کی نشاندہی کی جا سکتی ہے ..... میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ اس سے اس کے تمام کلام ہی کو ایک نئی روشنی میں دیکھتے ہوئے اس کے مفہوم میں انقلابی تبدیلیاں لائی جا سکتی ہیں لیکن اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے ذہن کی ایک نئی جہت سے ضرور آگاہ ہو سکتے ہیں .

نو دریافت "بیاضِ غالب" سے جہاں کلامِ غالب کے بارے میں کئی نئے تحقیقی اور تنقیدی امور سامنے آتے ہیں . وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ غزل وہاں بھی سرِ دیوان ہے . واضح رہے کہ یہ بیاض ۱۸۱۶ء میں لکھی گئی . جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کی تھی ، گویا یہ غالب کی قدیم ترین غزلوں میں سے ہی نہیں بلکہ غالب کے نقطۂ نظر سے اہم ترین غزل بھی کہ سرِ دیوان ہے !

البتہ "بیاض" میں یہ مقطع نہیں بلکہ غزل کا دوسرا شعر ہے اور یوں :

آتشیں پا ہوں گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ
موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ یاں زنجیر کا

اصلاح سے شعر بہت ہی بہتر نہ ہو گیا بلکہ اس شعر میں مرکزی حیثیت رکھنے والی

---

[1] . اقبال کی نظم "عاشقِ ہرجائی" کا ایک شعر ہے :

فیضِ ساقی شبنم آسا ، ظرفِ دل دریا طلب
تشنۂ دائم ہوں آتشِ زیرِ پا رکھتا ہوں میں

ترکیب "آتشیں پا" کے مقابلے میں "آتشِ زیرِ پا" کہیں زیادہ بلیغ اور معنی خیز ہے۔

آتشِ زیرِ پا سے وابستہ تصورات کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے۔

آتشِ زیرِ پا سے ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ بے چینی جس کا مقدر بن چکی ہے۔ اس بے چینی کو اس بے چینی سے ممیز سمجھا جائے جس کی سیمابیت[1] سے وضاحت کی جاتی ہے۔ سیمابیت کی پیدا کردہ بے چینی بطون سے جنم لیتی ہے اور انسان کی نفسی ترکیب میں آمیز ہوتی ہے، جب کہ اس کے برعکس آتشِ زیرِ پا[2] کی صورت میں آتش ایک خارجی عمل ہے جو پاؤں کو زمین پر سکون سے ٹکنے نہیں دیتا، خواہش تو آرام کرنے، اطمینان سے کھڑے ہونے کی ہے، لیکن بر بنائے آتش پاؤں حرکت پر مجبور ہیں، یوں سیمابیت کی حرکت زندگی اور توانائی کی مظہر بن جاتی ہے۔ تو آتشِ زیرِ پا بے چارگی اور اندوہ کی علامت! زیرِ پا آتش سرد نہیں کی جا سکتی۔ اس لیے یہ حرکت جس جبر کو جنم دیتی ہے۔ وہ حرکت ہونے کے باوجود موت ہی کا ایک روپ قرار پاتی ہے۔

غالب کے کلام میں بے چارگی کی پیدا کردہ یہ حرکت اور اس سے جنم لینے والا احساسِ بے چارگی جو بالآخر احساسِ شکست پر منتج ہوتا ہے، کی بہت کامیاب عکاسی کی گئی ہے۔ اس ضمن میں ہر شعر تصویر کی مانند واضح ہے اور غالب کا اندوہ اتنا عمیق

---

[1] ۔ غالب کی ایک مشہور غزل کی ردیف ہے: پاؤں! اس میں مندرجہ ذیل شعر سے اس سیمابیت کی بڑی اچھی طرح سے وضاحت ہو جاتی ہے:

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

[2] ۔ ٹینیسی ولیمز کے مشہور ڈرامے کا عنوان ہے: "CAT ON A HOT TIN ROOF"

.... یہ بھی آتشِ زیرِ پا والی بات بن جاتی ہے۔

ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں غالب کو حالی کی ہم نوائی میں "حیوان ظریف" نہیں مانا جا سکتا. گو غالب کے خطوط میں مزاح کے چھینٹے ملتے ہیں. خصوصیت سے اس نے اسلوب سے جس طرح مزاح کا رنگ چوکھا کیا. اس کی اپنی جگہ ادبی اہمیت مسلّم! اسی طرح اس کے ہاں بعض مزاحیہ اشعار بھی مل جاتے ہیں. لیکن خطوط میں سے کچھ میں مزاح یا چند پر تفنّن اشعار کی موجودگی یہ ثابت کرنے کو کافی نہیں کہ اس کے خطوط "مزاحیہ خطوط" ہیں. اور دیوان "مزاحیہ دیوان" ہے. خطوط میں مزاح ہونا اور بات ہے. جب کہ خطوط کا "مزاحیہ" ہونا قطعی جداگانہ امر ہے. اس میں جو نازک سا فرق ہے. اسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ بلحاظ نوعیت اساسی ہے کیونکہ اس سے ہم اس منطقی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محض چند دلچسپ، پُرلطف یا پُرتفنّن اشعار کی بناء پر نہ تو اس کے دیوان کو مزاحیہ قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ اسے مزاح نگار ہی سمجھا جا سکتا ہے.

غالب کے کلام کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ نہ لیا گیا. اس لیے ناقدین غالب کے مزاح پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیتے رہے ہیں. لیکن جب ان "مزاحیہ" اشعار کا تمام کلام کے تناظر میں جائزہ لیں، اور تخلیق سے وابستہ نفسی عوامل کو پیشِ نگاہ رکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ غالب کا مزاح دراصل ایک طرح کا کیموفلاج ہے. اور اسی نفسی رجحان کا پیدا کردہ جسے ابتداء میں دفاعی حصار سے تعبیر کیا گیا ہے. غالب کی زندگی پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ حیاتِ غالب کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر محققین نے روشنی نہ ڈالی ہو اور آج ہم سب یہ جانتے ہیں کہ غالب نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی. مزاج رئیسانہ تھا. مگر رئیس نہ تھا، نشاط پرست تھا. لیکن قرض کی مے پینے پر مجبور، عزتِ نفس کا یہ عالم کہ صاحب اگر پذیرائی کو کمرہ سے باہر نہ نکلے، تو ملازمت لیے بغیر واپس آ گیا، لیکن یہی خود پرست شاعر نواب یوسف علی

خاں والئ رام پور سے زکوٰۃ کے نام پر بھیک مانگنے پر مجبور، پنشن کا قضیہ، اولاد کا غم، قید کی ذلت..... ان سب کی موجودگی میں ان کی ہنسی دل سے نہیں پھوٹتی، بلکہ المیہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس کا مزاح، غم کو کیموفلاج کرتا ہے، ورنہ اس کا اصل رنگ تو یہ معلوم ہوتا ہے:

اس شمع کی طرح سے جسے کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دل حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافئ مافات چاہیئے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

ان اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے خطوط کی بھی کمی نہیں، جن میں اس نے اپنی شخصیت سے مزاح کا رنگین لبادہ نوچ پھینکا، اور کھل کر اپنے زخم دکھائے۔ اس مقصد کیلئے صرف ایک ہی خط کی مثال کافی ہوگی :

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اب اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے۔ کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر ہوں، اور فارسی دان ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے، سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ، عرش نشیں خطاب دیے ہیں۔ چونکہ اپنے آپ کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا۔ اسلیئے سقر مقر اور حاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے ! نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب ! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں، یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی

سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم صراف
سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

.... یہ منہ بولتی سطریں غالب کے ذہن کے کس گوشہ سے پردہ اٹھاتی ہیں؟
اور کیا ان کے تناظر میں یہ شعر مزاحیہ قرار دیا جا سکتا ہے؟

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں!
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

خطوط سے اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ کیونکہ کہیں واضح طور سے اور کہیں بین السطور اس نے اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کا تذکرہ کیا ہے اب اس نے بعض اوقات نا آسودگیوں کے دکھ سے اگر تفنن کا پہلو بھی نکال لیا تو اسے روایتی "مزاح" نہیں قرار دیا جا سکتا۔ خطوط اور اشعار سے اس کی جو نفسی تصویر ابھرتی ہے۔ اس کی بناء پر اس کی ظرافت المیہ کی سیاہی سے جنم لینے والی "سیاہ ظرافت" (BLACK HUMOUR) قرار دی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں خود غالب کا رویہ بالکل واضح ہے:

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے، ہمیں
ورنہ یاں بے رونقی دودِ چراغ کشتہ ہے

اور یا پھر:

چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی

"سیاہ ظرافت" امریکی زندگی کے سماجی تضادات کی پیدا کردہ ہے گو امریکی حبشیوں نے سفید فام سماج کے متعصبانہ رویہ اور سیاہ فامی کے داغ سے جنم لینے والے المیوں کو مزاح کا رنگ پہنا کر طنز کی شدت میں اور بھی اضافہ کیا لیکن "سیاہ ظرافت"... "سیاہ فام ظرافت" نہیں بلکہ المیہ سے جنم لینے والی ظرافت —

"سیاہ ظرافت" قرار دی جا سکتی ہے خواہ یہ ظرافت کیسے ہی ملک اور سماج کی پیدا کردہ ہو، نفسیاتی لحاظ سے "سیاہ ظرافت" نفسی سخت جانی کی دلیل اور اس امر کی غماز ہوتی ہے کہ "غم اگرچہ جانگسل ہے"۔ لیکن ہم اس غم کا مضحکہ بھی اڑا سکتے بلکہ وہی غالب والی بات :

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں

میرے خیال میں غالب کا یہ مشہور شعر "سیاہ ظرافت" کی بہترین مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے :

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں راہزن کو

دن تحفظ اور عافیت کا ضامن سمجھا جاتا ہے ۔ اس لیے دن کے اجالے میں لٹنے والا مقدر کا رونا تو رو سکتا ہے لیکن ..... "رات کو یوں بے خبر سوتا" کہنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں ۔ یہ انداز ایک خاص نوع کی نفسی سخت جانی سے جنم لیتا ہے غالب کے جس دفاعی حصار کا ابتدا میں ذکر کیا گیا ، یہ بھی اسی کے نفسی مظاہر میں سے ایک ہیں ، اگر "سیاہ ظرافت" کی روشنی میں غالب کے مزاح کا بطورِ خاص جائزہ لیا جائے ، تو اس کی نام نہاد مزاحیہ شاعری کا کچھ اور ہی روپ نظر آئے گا ۔

بحیثیت ایک فرد غالب کا ذہن مختلف النوع .... بلکہ بعض اوقات تو متضاد ... عوامل کے عمل اور ردعمل کی آماجگاہ بنا رہا جس کا اظہار اس کے کلام سے ہوتا ہے ، بعض افراد یا فنکار یک رُخ ذہن SINGLE TRACK OF MIND کے حامل ہوتے ہیں ۔ اس لیے وہ فن کو اپنی فکر کی صراطِ مستقیم سے بھٹکنے نہیں دیتے اور ان کے تنوع کی اساس ایک ہی رہتی ہے اور وہ انیس ، اقبال ، جوش ، فانی اور حالی وغیرہ کی مانند دو رنگ ہو کر بھی یک رنگ ہی رہتے ہیں لیکن غالب ان شعراء

میں سے نہیں اور اس کا تنوع ان مختلف احساسات ، باہم متضاد محرکات اور متناقص ردعمل ہی پر استوار ہے جو اس کے شعور اور فن کارانہ ادراک پر وقتاً فوقتاً شب خون مارتے رہے۔ اس لحاظ سے یہ عمل بے حد دلچسپ ہے کیونکہ جب تک فن کار ان مختلف النوع احساسات کا شخصیت میں انجذاب نہ کرلے۔ وہ نفسی خلجان سے آسودگی حاصل کرنے میں ناکام ہے۔ پاگل اپنی بڑ سے اظہار ذات کرتا ہے، تو نیوراتی حقیقت کو اپنے پسندیدہ روپ میں دیکھنے کے لیے واہموں اور التباسات کا ایک جہان نو تعمیر کرتا ہے۔ صرف صوفی اور تخلیق کار اس خلجان کے مبہم تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ صوفی جذب اور وجد کے عالم میں کشف کی منزل تک پہنچتا ہے۔ جب کہ فن کار تخلیق کے ترفع سے جو نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے۔ وہ اسی نفسی کش مکش کی آگ کے لیے چھینٹوں کا کام کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے صوفی کا کشف اور شاعر کی تخلیق ایک ہی ذہنی وقوعہ قرار دی جاسکتی ہے۔ کشف اس امر کا غماز ہے کہ صوفی تمام تضادات کے اسرارِ نہاں سے آگاہی حاصل کرلیتا ہے۔ اسی طرح تخلیق بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ فرد بحیثیت ایک فن کار مختلف النوع احساسات کو اپنی سائیکی میں جذب کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ لیکن فن کار کا کام یوں ختم نہیں ہوتا کہ اسے کسی ایک جذبے کو ترفع دے کر اظہار بھی تو کرنا ہے۔ یہ بالکل پھول والی بات ہو جاتی ہے سورج کی شعاعیں سات رنگوں کا مجموعہ ہیں۔ مگر پھول صرف اسی رنگ کا اظہار کرتا ہے۔ جسے وہ جذب نہیں کرپاتا، اسی میں فطرت کی بوقلمونی کا راز مضمر ہے اور یہی فن کارانہ تنوع کی اساس!

بیاضِ غالب کا ایک شعر ہے:

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خطِ ایاغ کا

"آشوبِ آگہی" خوب صورت ترکیب ہی نہیں بلکہ ایک سوال بھی ہے۔ غالب کے لیے "آگہی" کیوں "آشوب" ہے؟ اور پھر اس آشوب سے آگہی کے "پیشہ مے" کے سہارے کی ضرورت کیوں ہے؟ اس کے ساتھ ہی ذہن اس مشہور شعر کی طرف بھی جاتا ہے:

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو
اک گو نہ بےخودی مجھے دن رات چاہیئے

"آشوبِ آگہی" اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا مطالعہ ضروری ہے۔ کیونکہ اس سے بھی غالب کے ذہن کی بعض پیچیدگیوں کا سراغ مل سکتا ہے بلکہ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہی وہ پیچیدگیاں ہیں۔ جنہوں نے بالآخر اسے آتش زیرِ پا بنا دیا۔

غالب کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی موجودہ صورتحال سے بےزاری کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو یہ اظہارِ بےزاری واضح الفاظ اور دوٹوک لہجے میں ہے:

گھر ہمارا جو نہ روتے تو بھی ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا
تنگیٔ دل کا گلہ کیا، یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

بسا اوقات اسے زیرِ سطح ایک نفسی کیفیت کے طور پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ بالواسطہ طور پر وہ کہتا ہے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

اس بےزاری کے احساس کے ساتھ ساتھ غالب کے ہاں فرار کا رجحان بھی نمایاں ہے لیکن یہ فرار زندگی سے نہیں بلکہ افراد (یا سماج) سے معلوم ہوتا ہے۔ غالب کا زندگی

اور غم کے بارے میں جو ایک مخصوص اندازِ نظر ہے ۔ اس کی بناء پر اسے زندگی سے فرار کی ضرورت نہ تھی نہ ہی وہ اس کی تلخیوں سے فرار اختیار کرتا ہے کہ ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس کے پاس نفسیاتی ہتھیار موجود ہیں ۔ ایک فرار خود سے ہوتا ہے ۔ یہ وہ فرار ہے جو بالآخر نیوراتیت پر منتج ہوتا ہے ۔ اس فرار کا محرک بھی ویسے تو زندگی اور اسکی تلخیاں ہی ہوتی ہیں لیکن یہ فرار کا نسبتاً پیچیدہ طریقہ ہے اور عام حالات میں اس کی تفہیم وتشریح آسان نہیں ہوتی ۔ غالب کے ہاں بعض اوقات ایک خاص طرح کے غیر سماجی رویے کا احساس ہوتا ہے ۔ مثلاً تین اشعار پر مبنی اس کی یہ مشہور غزل :

رہیئے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
بے در و دیوار کا اک گھر بنایا چاہیئے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
پڑیئے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار
اور اگر مر جایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

ان اشعار سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ نہ یہ فرار زندگی سے ہے نہ حالات سے اور نہ اپنے آپ سے بلکہ ..... ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو ..... کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو ..... اور ..... نوحہ خواں کوئی نہ ہو ..... ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ صرف افراد سے فرار چاہتا ہے اور یہ بالکل وہی اندازِ نظر ہے جس کا سارتر نے اپنے مشہور ڈرامے "IN KEMRA" میں پرچار کیا یعنی :

"HELL IS OTHER PEOPLE"

میرے اس اندازِ نظر کی اس کے بعض اور اشعار سے بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اس کے ہاں مردم بے زاری کا واضح رجحان ملتا ہے ۔

اس کا ایک شعر ہے:

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

ایک اور شعر میں قدرے کم تلخ لہجے میں یوں کہا:

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاک اہلِ دنیا جل گیا

اور غالب فرار میں گویا اس جہنم سے بھاگ رہا ہے، جو دوسروں کے وجود سے جنم لیتا ہے، یہ درست ہے کہ غالب نے سارتر کی مانند اس تصور کو نہ تو باقاعدہ ایک فلسفیانہ روپ دے کر اس سے سماجی طنز کا کام لیا اور نہ ہی اس سے وابستہ تمام امکانات کا جائزہ لے کر اسے منطقی انتہا تک پہنچانے کی کوشش کی۔ ویسے غالب سے اس کی توقع بھی نہ ہونی چاہیئے تھی۔ کیونکہ ہمارے لیے جہنم کا روایتی تصور آگ سے عبارت ہے۔ اس لیے ہم شعوری طور پر کسی اور نوع کے جہنم کا تصور نہیں کر سکتے ہیں۔ [1]

---

[1] - اقبال نے البتہ اس مخصوص تصور سے ہٹ کر "سیرِ افلاک" میں سرد جہنم کا تصور پیش کیا ہے:

یہ مقام خنک جہنم ہے
نار سے نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے
جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

اس لیے غالب نے جب بھی جہنم کا ذکر کیا تو اسی روایتی انداز میں :

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

غالب کی غزل کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر بہت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جو اپنی ظاہری لفظی و معنوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ کسی مخصوص نفسی کیفیت کی غمازی بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعر واضح طور سے شدید قسم کی بے حسی" (APATHY) کا ترجمان ہے :

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

یہ بے حسی دراصل شدتِ احساس کو چھپانے بلکہ اس سے عہدہ برآئی کا ایک انداز ہے۔ اور اسی دفاعی حصار کی ہی ایک صورت ہے، جس کا مضمون کی ابتدا میں ذکر کیا گیا اس بے حسی کا فائدہ یہ ہوتا ہے :

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

سوال یہ ہے کہ آخر یہ بے حسی کیوں ؟

گو غالب نے خاص بے حسی پر واضح قسم کے اشعار تو کم کہے لیکن ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی امداد سے بے حسی کے نفسی مواد کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے توجہ "بے دماغی" کی طرف جاتی ہے۔ بے دماغی (یا کم دماغی) میر تقی میر کی شاعری کے اہم عناصر میں سے ہے۔ چنانچہ غزل کے لاتعداد اشعار کے علاوہ ایک مخمس شہرِ آشوب کا مقطع یوں ہے :

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ
دل سوزِ دروںی سے جلتا ہے جوں چراغ
سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ
ہے نام مجلسوں میں مرا میرِ بے دماغ

ازبسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار!

ان اشعار سے کسی حد تک میر کی مخصوص افتادِ طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آغازِ شباب میں ناکام عشق اور اس کے نتیجے میں جنون، معاشی حالات کی خرابی اور عمر بھر جن حوادث سے دوچار رہا، ان کی بناء پر اس کے ہاں بے دماغی کا جواز ہے۔ لیکن غالب ... "حیوان ظریف"... نے ایسے اشعار کیوں کہے ؟

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وصال جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
کہ دیجیے آئینۂ انتظار کو پرواز

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں

بعض اوقات اس بے دماغی کا عشق کے روایتی مضامین کے ساتھ بھی اظہار کیا گیا :

غم فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

اس لحاظ سے میر اور غالب کا تقابلی مطالعہ کرنے پر واضح ہوتا ہے کہ غالب کے مقابلے میں میر کے ہاں یہ بے دماغی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب کا ایسا معاملہ نہیں کم از کم میر کی مانند اس نے ایک COMPLEX کی صورت اختیار نہ کی۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ غالب نے میر کا تتبع بھی کیا اور اس میں ناکامی کا اعتراف بھی۔ غالب کو مقلدِ میر قرار دینے والوں نے بالعموم دونوں کے اسلوب کی سطحی مشابہتیں گنوادی ہیں۔ یہ درست ہے کہ غالب نے میر کی سادگی بھی اپنائی۔ لیکن صرف اسی پر انحصار تو نہیں کیا جا سکتا کہ اسلوب کے چند عناصر کو اپنا لینا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہوتی بلکہ انفرادیت کے حامل اور صاحبِ اسلوب شاعر کے لیے کسی اور صاحبِ اسلوب اور صاحبِ طرز کا شعوری تتبع اس نقطۂ نظر سے کافی سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ میری دانست میں میر اور غالب کے ہاں نفسی امور میں ذہنی رویے کی یکسانیت زیادہ اہم اور قابلِ توجہ ہے۔ اور اس لحاظ سے دونوں کا موازنہ اور تقابلی مطالعہ زیادہ سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بے دماغی کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی بہت نمایاں ہے۔ اسی طرح گھٹن، احساسِ محرومی اور اس کا پیدا کردہ احساسِ شکست اور ان سے جنم لینے والی پژمردگی اور نارسائی سے سلگنے کی کیفیت دونوں کے ہاں مشترک قرار دی جا سکتی ہے۔ اسلوب بھی کیوں کہ شخصیت سے وابستہ نفسی کیفیات کی بناء پر ایک مخصوص رنگ پکڑتا ہے۔ اس لیے غالب اور میر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد طرزِ اظہار نہیں بلکہ طرزِ احساس ہونا چاہیئے گو ان دونوں کا تقابلی مطالعہ اس مضمون کی حدود سے باہر ہے۔ لیکن اس اہم نکتہ کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری تھی۔

غالب کے ہاں ایک خاص طرح کی تشنگی ملتی ہے، خواہ وہ تشنگیٔ ذوق ہو :

نہ بندھے تشنگیٔ ذوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

یا ذوقِ معاصی:

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

بقدرِ حسرتِ دل چاہیئے ذوقِ معاصی بھی
بھروں یک گوشۂ دامن گر آبِ ہفت دریا ہو

یا پھر وہ ذوقِ تماشہ کی تلقین کرتا ہو:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

اس ضمن میں غالب کا یہ مشہور شعر قابلِ غور ہے:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے
حورانِ خلد میں تری صورت اگر ملے

اس شعر کے واضح معانی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر پہلے مصرع سے وابستہ نفسی احساس کا تجزیہ کیا جائے تو غالب کے ہاں عدمِ تسکین کی شدت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے، اور اسی عدمِ تسکین نے اس کے ہاں متنوع صورتوں میں حسرت کے مضمون کو جنم دیا۔ یہ احساس کئی اشیاء، کیفیات اور احساسات سے وابستہ ہے لیکن اس کی اساس اپنی خالص صورت میں حسرت اور صرف حسرت ہے۔ شاید اسی لیے بعض اشعار کی نمایاں خصوصیت "PATHOS" ہے:

رہ گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

عشرت پارۂ دل زخمِ تمنّا کھانا
لذّتِ ریشِ جگر غرقِ نمک داں ہونا

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خرچ دریا کا

عذرِ واماندگی اے حسرتِ دل
نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ دل کا لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غم کدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
ناچار بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے
دشواریٔ رہ و ستمِ مہرباں نہ پوچھ

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیٔ مافات چاہیے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ
دل فردِ جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

"داغِ تمنائے نشاط"... "زخمِ تمنا"... "داغِ حسرتِ دل"... "حسرتِ تعمیر"... "حسرتِ دل"... "بے کسی کی بھی حسرت اٹھائیے"... "دلِ حسرت پرست"... "حسرتِ اظہار"

..... "ناکردہ گناہوں کی حسرت".... یہ چند خوشنما تراکیب ہی نہیں بلکہ ایسے اشارے ہیں جو حسرت اور حسرت پرستی کے لیے استعارے بھی ثابت ہوتے ہیں. غالب کی نفسی زندگی میں حسرت کو ایک لحاظ سے وہی حیثیت حاصل ہے جو جوہر میں مرکز (NEUCLUS) کو ہوتی ہے. حسرت سے وابستہ احساسات نے جہات در جہات جن نفسی تموجات کو جنم دیا، ان کی بناء پر اس کے کلام میں مندرجہ بالا اشعار کے علاوہ حسرت اور بھی کئی طریقوں سے اظہار پاتی ہے گو اسے یہ شکایت تو رہی :

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ

لیکن اس نے دل کھول کر تشنگیٔ ذوق کے مضامین باندھے ہیں. چنانچہ حسرتِ اظہار فن کارانہ اظہار کی بناء پر یوں صورت پذیر ہوئی :

ہوں سراپا سازِ آہنگِ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

بظاہر یہ تلخ کلامی محبوب کے لیے ہے لیکن در حقیقت اس کے تحت الشعور میں جو اپنی حالت سے بے زاری کا احساس کارفرما ہے ۔ اسی آہنگ شکایت نے ایک اور شعر میں یوں صورت پائی :

پر ہوں میں شکوہ سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

اور اس نوع کے اشعار سے آہنگِ شکایت کی وجہ بھی سمجھ آتی ہے ؛

نام کا میرے جو دکھ ہے کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

کہاں تک روؤں اس کے خیمہ کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یا رب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار سے ابھرنے والی تصویر احساسِ شکست کی ہے۔ غالب کے ہاں جس کی اساس احساسِ شکست پر استوار نظر آتی ہے۔ کلام سے ایک ایسے شخص کی تصویر ابھرتی ہے۔ جو حالات سے مقاومت اور مسلسل ناکامیوں اور محرومیوں کے بعد اب مفاہمت کی بھی خود میں شکست نہیں پاتا۔ اس لیے وہ دو اور دو چار ایسے انداز میں اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے:

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے
آئینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

حسرت، شکایت اور احساسِ شکست اس کی شاعری میں جداگانہ حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کے جذباتی طوفان کی محض چند شعلے ہیں لیکن ان لہروں کی تندی اور ان شعلوں کی تپش احساس محرومی سے پیدا ہوتی ہے، یہ احساسِ محرومی بھی اپنے دامن میں اور کیفیات لیے ہوئے ہے، جن میں نارسائی کا احساس نمایاں تر ہے:

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکاں اپنا

غالب کا ایک شعر ہے:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسد
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

"دلِ گداختہ" کی ترکیب شعر میں مرکزی حیثیت ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے مخصوص طرزِ احساس کی تفہیم کے لیے ایک اشاریہ بھی قرار دی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ یہ "دلِ گداختہ" تصوف کے مروج مفہوم میں نہیں کیونکہ غالب نے رسمی طور پر چند اشعار کہنے کے سوا اپنی عملی یا ادبی زندگی میں تصوف سے کسی طرح کی بھی دلچسپی نہ رکھی۔ یہ دلِ گداختہ تو:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

ایسی حالت کا پیدا کردہ معلوم ہوتا ہے۔ صرف اسی نقطۂ نظر سے ہی غالب کے کلام کا جائزہ لینے پر آگ [1] اور اس میں سلگنے اور جلنے سے وابستہ متنوع کیفیات کی فن کارانہ عکاسی نظر آئے گی۔ ویسے تو غالب نے یہ بھی کہا تھا :

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

لیکن اس کے باوجود اس نے بہت کچھ کہا :

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل سہی!
فتنۂ شورِ قیامت کس کے آب و گل میں ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

ان تینوں اشعار میں بظاہر "جلنے" کا مضمون ہے لیکن تینوں اشعار میں جو تلازمات ابھارے گئے ہیں، ان کی نفسی اہمیت کو کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا بلکہ بعض اشعار میں تو غالب نے اسی "وحشتِ آتشِ دل" کا فخریہ اظہار بھی کیا :

---

[1] ۔ ایک غزل کی ردیف "آتش" ہے۔

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور ان کا نتیجہ یہ نکلا :

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب کو "سوزشِ دل" کا خود بھی بطورِ خاص احساس تھا گو اس شعر کا مضمون کوئی بہت بلند نہیں اور نہ اس سے کسی خاص نفسی واردات کی نشاندہی ہی ہوتی ہے۔ اس لیے اپنی جداگانہ حیثیت میں اگر اسے خصوصی اہمیت نہ بھی دی جائے تو بھی اس نوع کے بہت سے اشعار کے تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے، خاص طور سے جب ان اشعار میں ایسا شعر بھی ہو :

شعلہ سے نہ ہوتی ہوسِ شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگیِ دل پہ جلا ہے

چنانچہ وحشتِ آتشِ دل" کی بناء پر" سوزشِ دل" نے جس سخنِ گرم کو جنم دیا۔
، کی چند مثالیں حاضر ہیں :

وہ آئے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جواب راکھ جستجو کیا ہے

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہ ہو

تپش سے میری وقفِ کش مکش ہر تارِ بستر تھا
مرا سر رنجِ بالیں ہے مرا تن بارِ بستر تھا

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

اسی نوع کے اشعار کے علاوہ اس نے "دود" سے وابستہ تلازمات کی بھی خوب عکاسی کی۔ اشعار کے علاوہ غالب نے آتش سے بہت سی خوب صورت تراکیب (مثال : "صہبائے آتش پنہاں"، "تپ گرمی رفتار") بھی وضع کیں۔

... ایسا کیوں ؟

اس سوال کا جواب ۴ = ۲ + ۲ ایسی قطعی صورت میں نہیں دیا جا سکتا۔

جب ایک فن کار اپنی تخلیقات میں کسی خاص شے، جذبے، کیفیت یا پیرایۂ اظہار پر زور دیتا ہو تو اس کی وجہ جاننے کے لیے ان عوامل کی تحلیل کرنی ہوتی ہے جو لاشعوری طور سے تخلیقی عمل پر یوں اثر انداز ہوتے ہیں کہ ایک قوی محرک کی صورت اختیار کر کے تخلیقات کو ایک مخصوص رنگ میں رنگ دیتے ہیں. تخلیق کار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں. ایک سماجی جسے ژونگ کی اصطلاح میں "PERSONA" کہہ سکتے ہیں، یہ اس کا ظاہری روپ ہے اور محض دیگر افراد کے لیے کہ اس سے وہ افراد کے جہنم میں اپنا دفاع کرتا ہے. داخلی طور پر فن کار کو آتش فشاں پہاڑ سے قرار دیا جا سکتا ہے اور اسی کی مانند "آتش بداماں" ہونے کے باوجود بھی وہ بظاہر خاموش یا "خوابیدہ" نظر آتا ہے. جب تک باطن میں ابال نہ آئے. اہل دنیا اس کی آگ سے ناآشنا ہی رہتے ہیں، باطن کا یہ ابال .... فن کار کی صورت میں .... تخلیقی ابال ثابت ہوتا ہے جو غالب کی صورت میں سخنِ گرم کا باعث بنتا ہے. غالب نے اپنے ایک شعر میں باطن کی آگ اور اس سے وابستہ تخلیقی ابال کی بہت اچھی طرح سے وضاحت کی ہے:

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
آئینہ زانوئے فکرِ اختراع جلوہ ہے

یہی حال ہر فن کار کا ہوتا ہے جو تخلیقی ابال سے "سوزشِ باطن" کو سامنے لا سکتا ہے. اس لیے جب غالب نے "لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم . . . ." کہا تو بات گو شاعرانہ سہی، لیکن دل کو لگتی ہے. آتش فشاں پہاڑ کو اپنی آگ پر قابو نہیں. اس لیے "بیداری" پر تباہی کا پیغام لاتا ہے، جب کہ فن کار کو اس کا ادراک ہوتا ہے. اس لیے وہ اس پر قابو بھی پا سکتا ہے. وہ معاشرے سے منسلک ہے اور گو دوسروں کے جہنم کے ساتھ ساتھ اپنی آگ میں بھی جلتا ہے. لیکن اسکے باوجود غالب ہی کے الفاظ میں . . . . ضبط کا یہ عالم ہوتا ہے.

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

یہی نہیں بلکہ وہ اس آگ سے تخلیق کے چراغ بھی فروزاں کرتا ہے۔ غالب تمام عمر مایوسیوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتا رہا اور یہی وہ آگ ہے، جس نے استعاروں کا روپ دھارا اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ میں جلتا بھی ہے۔ لیکن نفسِ شرر بار سے تخلیق کا کام بھی لیتا ہے، حتیٰ کہ زمانہ اس آگ کو سرد کر دیتا ہے اور پھر انجام یوں ہے :

سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی
یقیں ہے ہم کو بھی لیکن اب اس میں دم کیا ہے

• • •

اکبر الٰہ آبادی	ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا
ریاضتیں	ریاض احمد
نقوشِ ادب	فرزانہ سید
بنجارے کے خواب	مرتب : تاج سعید
ساحر لدھیانوی شخصیت اور فن	
کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار	ڈاکٹر اے۔ بی اشرف
کچھ نئے اور پرانے شاعر	ڈاکٹر اے۔ بی اشرف
فیض	فتح محمد ملک
پاکستان میں اردو ادب (سال بہ سال)	ڈاکٹر سلیم اختر
سالانہ ادبی جائزہ ۱۹۷۷ء تا ۱۹۸۷ء	
اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	ڈاکٹر سلیم اختر
فکر اقبال کا تعارف	ڈاکٹر سلیم اختر
تخلیق، تخلیقی شخصیات اور تنقید	ڈاکٹر سلیم اختر
طنز و مزاح	ترتیب و تہذیب : ڈاکٹر طاہر تونسوی
(تاریخ تنقید انتخاب)	
فیض کی تخلیقی شخصیت	مرتبہ : ڈاکٹر طاہر تونسوی
اُردو زبان اور یورپی اہلِ قلم	عطش درانی
ادبی مذاکرے	مرتبہ : شیما مجید